د. إبراهيم خليل

الأسلوبية ونظرية النص



الأسلوبية ونظرية النص

الأسلوبيّة ونظرية النّص – دراسات وبحوث / نقد
د. إبراهيم خليل / مؤلّف
الطبعة العربية الأولى ، ١٩٩٧
حقوق الطبع محفوظة



المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، ساقة الجنزير ، بناية برج الكارلتون ،
ص.ب : ٥٤٦٠-١١ ، العنوان البرقي : موكيالي ، هـ ٨٠٧٩٠٠/١
تلكس LE/ DIRKAY ٤٠٠٦٧
التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمّان
ص.ب : ٩١٥٧ ، هاتف ٦٠٥٤٣٢ ، فاكس ٦٨٥٥٠١
تصميم الغلاف والإشراف الفني :
[illegible] ®
الصف الضوئي :
ساجدة العجـوة ، عمّان

د. إبراهيم خليل

الأسلوبية ونظرية النص



المحتوى

مقدمة

تحتلّ الأسلوبية ، بوَصْفها منهجاً من مناهج قراءة النص ، مرتبةً سـنيّة في سُلّم المراتب التي تتبوأها زوايا النّظر النقديّ الحديث ، وقد جاءت هـذه المرتبة نتيجةَ ضروريّةً لاعتماد الأسلوبية معطيات الدرس اللساني في اكتنـاه لغة الشعر عامّةً ، ولغة النص الأدبي على وجه الخصوص .

وربما كان أحمد الشايب هو أول من وجّه النظر إلي الأسلوب في النقد العربـي الحديـث ، وذلـك في كتابـة القيّـم " الأسـلوب " الـذي طُبـع منـذ صدوره في القاهرة نحو سبع طبعات [1] . وهذا ينم على الأهمية التي يتمتـع بها الكتاب لدى الباحثين ، والدارسين ، ولا يقل قيمة عن كتـاب الشـايب كتابٌ آخر صدر في القاهرة عام ١٩٥٩ وهو كتـاب " الأسـلوب " لمحمـد كامل جمعه . وهذان الكتابان – في الواقع – لم يفيدا من التطوّر المنهجي في حقل الدراسات اللغوية ، وأوّل من حاول أن يفعل ذلك ، كاشفاً عن مجـال جديد ، في الدراسة والبحوث ، هو الدكتور عبد السلام المسدّي ، صاحب كتـاب " الأسـلوبية والأسـلوب ... نحـو بديـل ألسـني للنقـد الأدبـي " (١٩٧٧) .

---

(١) لا أذكر السنة التي صدرت فيها ولكن الطبعة السادسة منه ظهرت عام ١٩٦٦ .

وقد سبقت هذا الكتاب مقالات متعددة نشرها في مجلّات عربية حول الأسلوب ، والدرس اللساني للغة الشعر ، وتزامنت محاولاته هذه مع محاولات لكتّاب آخرين ، منهم : موريس أبو ناضر الذي نشر عام (١٩٧٥) مقالة حول : " الأسلوب وعلم الأسلوب " في مجلة " الثقافة العربية " بطرابلس [١].

ونشر سعد مصلوح كتابه القيم : " الأسلوب دراسة لغوية إحصائية (١٩٨٠) وفي السنة التالية ظهرت كتب ومقالات حول الموضوع ذاته منها بحث بعنوان " الأسلوبية الحديثة محاولة للتعريف " لمحمود عياد نشرتها مجلة " فصول " القاهرية (يناير ١٩٨١) وبحث آخر بعنوان " الأسلوبية : علم وتاريخ " لسليمان العطار نُشر في مجلة " فصول " ذاتها (ص١٣٢-١٤٤) .

وكتب عزة آغا ملك مقالاً بعنوان " *الأسلوبية من خلال اللسانية* " عرض فيه للصّلة بين البحث اللساني الخالص ودراسة لغة الأدب ، نشر في مجلّة الفكر العربي ، (آذار ١٩٨٦) وكتب عبد الفتاح المصري حول الأسلوب الفردي بحثاً نشره في الموقف الأدبي (تموز ١٩٨٢) .

وتناول الدكتور عبد السلام المسدّي – من تونس – *صلة الأسلوبية بالنقد الأدبي* ، في بحث نشرته مجلة الآداب الأجنبية البغدادية (ربيع ١٩٨٢) .

وأسهم عدنان بن ذريل – من سورية – بعدد من الدراسات التعريفية بالأسلوب، وكذلك منذر العياشي [٢] فنشر الأول دراستين إحداهما بعنوان " *الأسلوبية* " نشرتها مجلة " الفكر العربي " (٢٥: ١٩٨٢) وأخرى بعنوان " *التعبير والأسلوبية* " وقد نشرتها مجلة " المعرفة " (تشرين الثاني : ١٩٧٩) وخصصت مجلة " فصول " عدداً أو ملفاً –بكلمة أدق–

---

(١) الثقافة العربية ، طرابلس ، ٢س، ع٩، أيلول ١٩٧٥، ص ٤٠ -٤٦ .

(٢) صدر له كتاب : مقالات في الاسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٠

في عددها الأول من مُجلّدها الخامس للأسلوبيّة ، أسهم فيه غيرُ واحـدٍ مـن الباحثين . فقد ضمَّ العدد دراسة مستفيضة حول الأصول العربية للأسلوبية الحديثة في نظرية " النظم " عند عبد القاهر الجرجاني لنصر حـامد أبـو زيـد (ص ١١– ٢٣) وأظنّ هذا البحـث هـو البحـث الـذي نشـرهُ المؤلـف في كتابه " إشكاليات القراءة وآليات التأويل " [١] وتضمن العـددُ –كذلـك– ترجمـةً لبحْثٍ عنوانـه "*اللغـة المعياريـة واللغـة الشـعرية*" لأحـد الشـكليّين الروس وهو يان موكاروفسكي. وبحثـاً آخـر لصـلاح فضـل بعنـوان "*علـم الأسلوب وصلته بعلم اللغة*". وقـد جَعَلَـهُ المؤلـف فصـلاً في كتـاب صـدر لاحقاً بعنوان "*علم الأسلوب*" . وأوضـح أحمـد درويـش في بحث موسـع مضمـون الأسـلوبية بوصفهـا مصطلحـاً جديـداً أصبـح كثـير التـداول في الدراسات الأدبية ، مُحدّدا مجالاتِ علْمِ الأسلوب ، وحقول البَحْـث فيـه ، ومناهجـه الـتي يتّبعهـا الدارسـون. وقـد أشـارِ في بحثـه هـذا إلى تنـوّع الأسلوبيـات ، من أسلوبية تعبيرية ، الى أسلوبية بنْيَوية ، وأخـرى صوْتيـة ، وثالثة تأهيلية ، ورابعة اجتماعية ونفسية الخ... مّما يوحي للقارئ بـأن بـابَ الأجتهادِ في الدّرس الأسلوبي الحديث تم فتحه علـى مصراعيـه ، وأنّ لكـلِّ دارس الحرية في أن يجتهد مـا شـاء لـه الله . هـذا فضـلاً عـن ترجمـة مفيـدة لبحث "*الأسلوب الأدبي*" من تأليف ليوزف شتريلكا .

لقد أصبحت الأسلوبية من أكثر الجوانب جذباً للدارسين ، وتعـدّدت المؤلفات التي صدرت عن الأسلوبية ، فقد ترجم كاظم سعد الديـن كتـاب الناقـد البريطاني Hough الموسـوم "*بالأسـلوب و الأسلوبيـة*" (لنـدن، ١٩٧٢) إلي العربيةِ ونشرَه في بغداد سنـة ١٩٨٣ . [٢] وصدرت لبعـض

---

(١) بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١ ، ١٩٩٢ ، ص١٤٩–١٨٣ ،ويذكر أنني كنت قد كتبت بحثاً في هذا الموضوع نشرته في المجلة الثقافية، عمّان، ع٢، كانون٢، ١٩٨٣،ص٥٥–٦٨

(٢) كنت قد شرعت في نقل هذا الكتاب إلي العربية ونشرت منه فصلاً في مجلة افكـار في السـنة ذاتها وحين قرأت إعلاناً عن ترجمة الكتاب في بغداد توقفت عما كنت ازمعت عليه.

المؤلفين كتب حول الأسلوبية مثل عدنان بن ذريل ، وصلاح فضل ومنذر العياشي، وسعد مصلوح ، وشكري عياد ، ونشرت مئات المقالات، والبحوث عن الأسلوبية ، وعلاقتها باللسانيات ، ويجد الباحث في الفهارس التحليلية للدوريّات العربية من العنوانات ما يؤيد الانطباع حول كثرة الكتابة في هذا الموضوع . ومع أن الأسلوبية هي – بمعنى من المعاني – وريثة البلاغة القديمة إلا أن أكثر المهتمين بالبلاغة لا يشيرون إلى الأسلوبية في كتبهم أو دراساتهم أو محاضراتهم . وقد شاء أحد البلاغيين المعاصرين ، وهو الأزهر زناد من تونس أن يخرج على هذا السياق فنشر كتابين مفيدين ، أوّلهما بعنوان : " *دروس في البلاغة العربية* " (بيروت : ١٩٩٢) والثاني بعنوان " *نسيج النص* " . (بيروت : ١٩٩٣) والكتابان –كلاهما– يُمثّل نوعاً من النظر الجديد الممتع إلى الدرس البلاغي ، فهما يعيدان انتاج البلاغة العربية من منظورٍ حديث ، يستبعدُ تلك الأُطر التقليدية ، التي حوّلت الدرس البلاغي إلى ضُروبٍ من الرياضة العقلية ، المنطقية ، التي أفسدت النقد الأدبي ، وهجّنته ، وحرفته عن جادة الصواب ، وسبيل الهداية والرّشاد .

وثمة محاولة ثالثة لا تفوتني الإشارة إليها ، والتنبيه عليها ، للأهمية ، وأعني بها كتاب محمد الخطابي " *لسانيات النص*" : (بيروت : ١٩٩١) وهذا الكتاب يختلف عن غيره من كُتب قامت على التباهي بالجذور العربية للأسلوبية في نظرية "*النظم*" فمزج فيه المؤلف مزجاً جيّداً بين النظر الأسلوبي القديم المستوحى من البيان العربيّ ، و النظرِ الأسلوبيّ المُستَحدث، المستوحى من علم لغةِ النصّ لدى كل من ياكبسون ، وبيو غراند ، ودْرسْلَر ، و فانْ ديك ، ورقيّة حسن ، وهاليدي ، وغيرهم كثير.

وهذا الكتاب الذي يسرني أن أدفع به إلى القارئ الكريم خطوةٌ متواضِعَة في هذا الاتجاه ، ففيه قسمان ، قسم خصّصته لبحوثٍ ، ومقالاتٍ، حوْلَ الأسلوبية العربية .وقد ابتدأت هذا القسم ببحث سلطت فيه الضَوْءَ على النظر الأسلوبي في كتاب "*إعجاز القرآن* " لأبي بكْر الباقلاني

(٤٠٣ هـ) ولديّ الأسباب الكافية التي تجعلني أجدُ فيه رائداً حقيقياً للنظر الأسلوبي ، خلافاً للكثرة من الباحثين الذين يؤرخون للأسلوبية العربية بعبد القاهر ، ونظريته "*في النظم*" تلك النظرية التي تحدّث عنها ، وأوضحها ، بجلاء ، في "*دلائل الإعجاز في علم المعاني*" .

وكنتُ قد لاحظتُ الشبَه الكبيرَ في موقف الجرجاني تجاه إعجاز القرآن ، وموقف الباقلاني ، مما جعلني أزعم تأثر اللاحق بالسابق .

وقد خصّصْتُ البحث لهذا الموضوع ، ولكنني خرجْت فيه من إطار البحث التخصصي في البلاغة العربية ، إلى إطار الدّرس المقارِن ، وجلوْتُ وجوه الافتراق و الاتفاق بين النظر الأسلوبي عند عبد القاهر ، والنظر الأسلوبي في النقد الغربيّ الحديث ، ومما جعلني شديدَ الثقة بالنتيجةِ التي وصلْتُ إليها في هذا البحث ، أن عدداً من الدارسين الذين تناولوا الموضوع نفسَه ، بعد تناولي له ، ومِنْهم نصر حامد أبو زيد ، في بحثِه الذي أومأت إليه ، قد توصلوا إلى ما توصلت إليه ، وأكدوا ما أكدت عليه .

وأيا ما كان الأمرُ فإنّ الذي لا مِرْيَةَ فيه و لا خلاف أن حازماً القرطاجني بلاغي ، ولساني ، لم يُدْرَس دراسةً كافيةً حتى الآن ، فعلى الرغْمِ مّما كُتب حول "*النظْم*" و "*الأسلوب*" لدى عبد القاهر ، إلا أن واحداً لم يلتفت إلى طريقتِه في التناول الأسلوبيِّ الشموليِّ للنصِّ الشعري ، وكي أكون دقيقاً ، مئة بالمئة ، فلا بدّ من أن أشير إلى العبارات القليلة التي وردت في كتاب صلاح فضل "*بلاغةُ الخطابِ وعِلْمُ النص*" (الكويت : ١٩٩٢) التي نوّه فيها برأي حازم القرطاجنّي حَوْل تسويم رؤوس الموضوعات والفصول في القصائد . فقد أفدت من هذه الإشارة السرّيعة ، من حيثُ أنها أعادتني إلى قراءة "*المنهاج*" مجدداً ، فكان من ذلك البَحْثُ الثالث ، وهو مَبْحث قصيرٌ وجيز يتناول شأناً واحداً ، هو "*التماسُك النصي*" من وِجْهَةِ النظرِ الأسلوبيّ .

وكنت نشرت هذا البَحْثَ ، واطّلَعَ عليه غير واحدٍ من الأصدقاء المهتمين بهذا اللون من الدرّسِ ، فشجعوني على إعادة النظر فيه ، وتطويرِه

ليناسِبَ أنْ يُنشر ويُدْرج في فصول كتاب كهذا الكتاب .

أما القسْمَ الثاني من الكتاب فيقومُ على الجمع بين أنواع من العُروض ، والقراءات التحليلية لأصول أسلوبية غربية ، منها دراسةٌ حوْل *النظر الأسلوبيّ في الأدب الغربي* من حيث تطوّره ، ومشكلاتُه ، ومفهوماتُه ، القديمةُ والمعاصِرة ، وهو الذي نبّهت عليه عندما تطرّقت في إحدى حواشي هذا التقديم لكتاب غراهام هو " الأسلوب والأسلوبية ". أما الثاني فهو بَحْث حول " علم اللسان " وموقفه من دراسة " اللغة الشعرية " وقيمة هذا البحث أنه يحدّد الدّور الذي يطلع به الدارس اللساني في درْس الأدب . وأين يلتقي كلّ من الأسلوبي واللساني في دراسة الأدب ، وأين يفترقان ؟

أما البَحْث الثالثُ فيتناول أحدَ أصول الأسلوبية ، وهو رومان ياكبسون ، فيجلو عن أنظارِهِ اللسانية والأسلوبية ما أحاط بها من غُموض ، ويعْرِضُ لنظريته المعروفةِ بنظرية " الملامح المُمَيِّزة " ، ونظريتهِ حَوْل "الكناية والاستعارة" ، وكلامِه على مِحْوَري "الاستبدال والمجاورة" .

ولّما كانَ " علم اللسان " من حيثُ هو عِلْمٌ نظريّ لا يُعْنى بغيرِ النظام اللغوي بمستوياته البنائية من دلالة وصَرْف وصوتياتٍ ونَحْو ، فقد طُرِحَتْ أسئلة كثيرة حولَ ما إذا كان هذا العِلْمُ بوضعهِ النظري هذا قادراً على أن يقدم شيئاً إلى الدَّرْسِ النقديّ والأدبي .

وقد تناولت في " الفِصْلة " الرابعة من هذا الكتاب رأي أحد الباحثين المعاصرين " جوناثان كيللر " في هذا الموضوع . وهو الذي يدعو إلى علم جديد هو " علم لغة الكتابة " . واختتمت الكتاب بدراسة مطوّلةٍ عنوانها " من نحو الجملةِ إلى نَحْوِ النص " وهذه الدراسة كتبت في حقبة طويلة من الزّمن ، تعرَّضَتْ فيها لكثيرٍ من التهذيبِ والتنقيحِ ، والحَذْفِ ، والتعديلِ ، والإضافاتِ ، حتى أستوت على هذا النّحْو من الترابطِ ، والتماسُكِ ، وهي في رأيي شاملةٌ شُمولاً تستحقُّ مَعَه أن تنْشَر في كتابٍ مستقل ، على أنّ قِصَرها ، وطبيعتها الضّاربة في الإيجاز ، والتكثيف ، تجْعَلُ من ضمِّها إلى

هذه الباقةِ من الدراسات ، والبحوثِ شأناً لا يُقّلل من قيمتها، ولا يجْعَلُ منها عبئاً على كتابٍ كهذا صغيرِ الحَجْمِ ، معتدل الاتساع .

هذا وقد أضفتُ إلي " الفصول " - إنْ سَاغ أن تسّمى فصولاً - مُلْحقاتٍ بهوامش تحيل القارئ إلى المَصادر والمراجع ، لعلّ القارئ ينتفِعُ منها بالعودة إليها ، ومقارنة الأصل بما يقالُ عنه .

وأسال ا لله التوفيق والرَّشاد .

د. إبراهيم خليل
عمان - الجامعة الأردنية

النظر الأسلوبي في التراث النقدي العربي
الباقلاني، الجرجاني، القرطاجني



الباقلاني
إعجاز القرآن

مقدمة :-

أبو بكر الباقلاني أحد النقاد العرب الذين غفل عنهم مؤرخو النقد الأدبي ، فباستثناء ما كتبه الدكتور إحسان عباس في كتابه " تاريخ النقد الأدبي عند العرب " [١] "ص ٣٤٥ - ٣٥٤ " قلّ أن نجد فيمن عنوا بهذا الموضوع من يلتفت إلى الباقلاني وجهوده النقدية المتمثلة في كتابه " إعجاز القرآن " . هذا مع أهميته ، وشدة تأثيره فيمن جاءوا بعده ، ويكفى أن نعلم ما أحدثه من أثر في عبد القاهر الجرجاني وكتابه " دلائل الإعجاز " للتدليل على قيمته الأدبية والنقدية ، فصلب نظرية " النظم " التي جاء بها عبد القاهر موجود في كتاب " إعجاز القرآن " وما فعله عبد القاهر في "الدلائل" هو إعادة قراءة لمنهج الباقلاني في الكلام على القرآن الكريم وإعجازه ، ولعل ممن تأثر بكتابتهم الباقلاني " أبو سليمان الخطابي " [٢] والرماني [٣] وكلاهما معاصر لأبى بكر ، وقد توفيا قبله ، ولا شك في أن الأهمية التي تمتع بها الباقلاني تجعل من الصعب التصور أنه هو الذي تأثر بهما وإن كان قد توفي بعدهما بسنوات معدودات ، فإن ذلك لا ينفي أن يكون قد ألف كتابه " إعجاز القرآن " قبل ذلك بزمن .

من هو الباقلاني ؟

ويرجح أن يكون الباقلاني من مواليد سنة ٣٣٨ هـ في البصرة ، على ما ذكر كثير ممن ترجموا له وكتبوا سيرته (٤) ، أما وفاته فكانت في ٢٣/١١/ ٤٠٣ هـ " ١٠١٣ م " وقد دفن في بغداد التي انتقل إليها زمن عصر الدولة البويهي ، ولا نعرف من أخباره إلا نتفا قصيرة مما أورده البغدادي (٥) " ٤٢٩ هـ " وابن عساكر (٦) ، " ٥٧١ هـ " وابن خلكان (٧) " ٦٨١ هـ " في كلامهم عليه ، فقد ذُكر أنه كان من الطبقة الثانية من أتباع أبي الحسن الأشعري (٨) " ٣٢٤ هـ " المتكلم المعروف الذي خرج على فرقة المعتزلة و انحاز إلى السنة في قصة معروفة ، وأصبح ذا مذهب إسلامي معروف ، وأطلق على فرقته أسم " الأشاعرة " (٩) ويذكر انه عمل في بلاط عضد الدولة " ٣٦٦ - ٤٠٦ هـ " وأرسله هذا في سفارة إلى ملك بيزنطة (١٠) وكان الباقلاني صاحب مناظرة ، معروفاً بجودة الاستنباط، وله تصانيف مشهورة في الرد على المخالفين من المعتزلة والرافضة والخوارج والمرجئة والمشبّهة والحشويّة ، وشهد له معاصروه بغزارة النتاج ، ففي الليلة الواحدة كان يملي ثلاثين ورقة ، وقال ابن عساكر ، نقلا عن أحد معاصريه وملازميه : إنه صنف سبعين ألف ورقة كلها في الرد على الملاحدة (١١) " .

كان الباقلاني متكلماً ومحدّثاً وقاضياً ، ومشاركاً في أنواع العلوم ، وتدلنا قائمة كتبه التي بلغ عددها خمسة وخمسين مؤلفاً ، بين مصنف ورسالة على تنوع اختصاصاته وغزارة علمه ، وشدة عدائه للتيارات المعارضة للسنة، فقد ذكر له المؤرخون كتباً في "*الإنصاف في أسباب الخلاف*" و "*التمهيد في الرد على الملحدة والمعطلة والخوارج والمعتزلة*" وهذان كتابان مطبوعان ، وله كتب مخطوطة ذكرها بروكلمان (١٢) مثل "*مناقب الأئمة ودقائق الكلام*" و "*هداية المرشدين*" و "*البيان عن الفرْق بين المعجزة والكرامة*" ، و "*كشف أسرار الباطنية*" ، وكتاب "*مذاهب*

القرامطة " وعلى الرغم من استقصاء السيد أحمد صقر لمؤلفاته المفقودة التي بلغ عددها كما قلنا " ٥٥ " كتاباً إلا أنه لم يذكر كتابه " *معاني القرآن* " كما لم يَذْكُرْهُ كاتب من المتقدمين أو المحدثين ، وقد ذكر الباقلاني نفسه هذا الكتاب في متن " *إعجاز القرآن* " [١٣] ومن المحتمل أن يكون كتابه " *معاني القرآن* " من الكتب التي كان قد أزمع تأليفها ولم يستكملها في حياته ، وأورد الشّهرستاني في " الملل والنحل " طائفة من آرائه الكلامية ، وهذه الآراء تلقي ضوءاً على شدة تعصبه للأشعرية ، وقوة رده على المذاهب الأخرى [١٤] .

كما أورد ابن حزم في كتابه " الفصل " جملة من هذه الآراء ، ويفهم من آراء معاصريه فيه أنه كان شديد الوَطءِ على المذاهب الطارئة ، وأن رده عليها كان شديد الوقع بليغ الأثر ، فقدَ وُصف بسيف السّنة ولسان الأمة ، وعالم أهل الملّة [١٥] ، وأنه أبرز متكلمي السّنة ، وهو شمس الزمان ، وإمام العصر [١٦] ويقول أحد الشعراء في رثائه :

أنظرْ إلى صارم الإسْلام مُنْغَمِداَ ... وانظرْ إلى دُرّةِ الإسلام في الصّدَف[١٧]

والباقلاني نسبة إلى الباقلّي كما يقول ابن خلكان [١٨] ، وهي نسبة شاذة لأجل النون نظير قولهم في النّسبة إلى صنعاء : صنعاني وإلى بهراء : بهراني ، وقد أنكر علماء صحة هذه النسبة [١٩] .

إعجاز القرآن قبل الباقلاني :

وبخصوص كتاب الباقلاني " إعجاز القرآن " فقد طبع بتحقيق السيد أحمد صقر [٢٠] وصدر في مصر ، وقدّم له المحقق بمقدمة ضافية تحدث فيها عن مخطوطات الكتاب ، وعن المؤلف وأَخباره ، وعن المؤلفات التي صنفت في إعجاز القرآن ، ككتاب " بيان إعجاز القرآن " للخطابي وكتاب " النكت في إعجاز القرآن " للرّماني وكتاب " مجاز القرآن " لأبي

عبيدة [٢١] وكتاب " نظم القرآن " للجاحظ ، وتطرق في مقدمته الموسّعة أيضاً إلى ما قيل في كتاب " إعجاز القرآن " من آراء سواء من المتقدمين أم من المحدثين ،ومما فاته في هذا أن يذكر تلك الآراء التي ساقها الدكتور زكي مبارك في ثنايا كتابه " النثر الفني في القرن الرابع " [٢٢] والتنبيه على ما فيها من الخَلْط ،والاضطراب ، والبعد عن الدقة في الحكم على أراء الباقلاني ومواقفه ، وبخاصة ما تعلّق منها بالسجع والفواصل ، ومسألة التفاوت وانعدامه بين أسلوب البشر وأسلوب القرآن . [٢٣]

بيان إعجاز القرآن :

والواقع أننا لكي نقدّر قيمة كتاب الباقلاني " إعجاز القرآن " يجب أن نلقي نظرة في الكتب التي ألفت قبله ، أو في عصره ، مما بقي ولم يَضِعْ ، وفي مقدمة ذلك الكتابان المذكوران : " بيان إعجاز القرآن " للخطابي " ٣٨٨ هـ" ، و " النكت في إعجاز القرآن ، للرّماني " ٣٨٦ هـ" . أما كتاب الجاحظ ٢٥٥ هـ " نظم القرآن " فمن الكتب المفقودة، وقد كان الخطابي معنيّاً بالرد على العلل المتداولة لظاهرة الإعجاز ، ومنها علة الصرّفة ، وعلة الإخبار بالغيب ، وعلة الإعجاز من جهة البلاغة ، فأما العلة الأولى فقد نفاها نفياً قاطعاً ، وأثبت انه لا يجوز القول بها ، كذلك نفى العلة الثانية مع التسليم بأن القرآن أخبر بالغيب، أما الإعجاز من جهة البلاغة فهو ما يقول به كثيرون من علماء أهل النّظر ، وهو أقرب العلل إلى موضوعنا المنوط بالمقالة ، وهو ليس بمقنع ، وهو إشكال يحيل إلى إبهام ، ويقسم الخطابي الكلام إلى طبقات : العليا ، وهي التي تتسم بالفصاحة والعذوبة والسّهولة ، والدنيا و هي الكلام الجائز ، الطلّق ، المرسل ، وبلاغات القرآن ، في رأيه ، حازت " حصة من كل قسم من هذه الأقسام في حين أن كلام البشر لا يكون إلا في طبقة واحدة منها " وقد توجد هذه الفضائل الثلاث على التفرّق في أنواع الكلام ، فأما أن توجد مجموعة في

نوع واحد منه فلا توجد إلا في كلام العليم القدير الذي أحاط بكل شيء علماً ، وأحصى كلّ شيء عدداً [٢٤] .

معنى ذلك أن الخّطابي يقرر اختلاف جنس الكلام ومرتبته في القرآن عن مراتب كلام البشر باشتماله على المراتب كلها في الوقت الذي يتفرّد فيه كلامهم بمرتبة أو بأخرى .

الرماني ومراتب البيان :-

وقد يكون هذا الذي أورده الخطابي قريباً مما ذهب إليه الرّماني في النّكت " ٣٨٦ هـ " من تقسيمه البلاغة إلى ثلاث مراتب أو طبقات ، فمنها ما هو أعلى طبقة ، ومنها ما هو أدنى طبقة ، ومنها ما هو في الوسائط : بين أعلى طبقة وأدنى طبقة ، فما كان أعلاها طبقة فهو مُعْجز ، وهو بلاغة القرآن [٢٥] وإذا وقر في الذهن أن بلاغة القرآن أعلى البلاغات مرتبة فقد صار لزاماً أن نوضح طبيعة البلاغات وأقسامها ، وهي عند الرّماني عشرة تبدأ بالإيجاز وتنتهي بحسن البيان [٢٦] ثم تناول هذه الأقسام دارساً محللاً ممثلاً بالشعر والنثر والقرآن ، مفنّداً آراء من يقولون بأن الإعجاز راجع إلى صرف العباد عن معارضة القرآن ، أو راجع إلى ما فيه من الإعلام بالغيوب [٢٧] ، فالقرآن ، في رأيه ، جنس من كلام العرب ، فقد كانت للعرب ضروب من الكلام منها الشعر ومنها السجع ومنها الخطب والرّسائل ، ومنها المنثور الذي يدور بين الناس في الحديث ، فأتى القرآن بطريقة منفردة خارجة عن العادة ولها منزلة في الحس تفوق به كل طريقة [٢٨] .

المتفق والمفترق :-

ويبدو أن ثمة قاسماً مشتركاً بين كتابي الخطابي والرّماني ، ويتمثل هذا

القاسم المشترك في مراعاتهما لمراتب البيان ، وأن الكلام على طبقات منها معجز ، ومنها ما هو في مستوى بلاغات البشر ، ثم يتشابهان في نفي القول بالصرّفة والإعلام بالغيب على أنهما دليلان على الإعجاز ، ويختلفان من حيث أن الأول لم ير في البلاغة وجهاً كافياً لتعليل الإعجاز بينما جعل الرّماني من البلاغة عنواناً للإعجاز " بلاغة القرآن " ، وتحدث في شؤون الاستعارة والإيجاز والمساواة والإطناب وغير ذلك ، وقد اتضحت فكرة أن يكون القرآن من جنس مغاير لجنس كلام العرب لدى الرّماني أكثر مما كانت واضحة لدى الخطابي . هذه الفكرة هي التي تبناها الباقلاني وطوّرها في كتابه " إعجاز القرآن " والواقع أنه لا يوجد دليل نؤكد به صحة هذا التبادل في الآراء بين المؤلفين الثلاثة ، وقد تكون هذه المعطيات مما شاع وعمّ تداوله بين المتكلمين والبلاغيّين و النقاد في القرن الرابع الهجري ، ولا يستبعد أن يكون بعضهم قد أطلّع على ما كتبه الآخر فاحتذاه ، وطور رأيه ومضى به شأوا أبعد لاقتناص فكرة جديدة توضح حقيقة الإعجاز ومداه .

الباقلاني ونفي التشبيه عن القرآن :-

ولأن الباقلاني فُطِرَ على الجدل ، والمناظرة ، والاستنباط ، فقد رفض، في بداية كتابه ، جلّ ما قيل من آراء حول إعجاز القرآن ، كالصرّفة ، أو عدم الإعلام بالغيوب ، أو البلاغة ، وما شاكل ذلك ، وقد نعى على كثير من أدباء عصره قولهم بالآراء نقلاً وتقليداً لمن سبقوهم من غير رجوع إلى العقل والحكمة في مناقشة الآراء وتحليلها قبل الحكم عليها بالخطأ أو الصواب ، ولذلك عمد إلى الحجاج المنطقي في ردّه على تعليل وجوه الإعجاز ، وألقى برأيه المتمثل في تطويره فكرة الرّماني حول صلة الخطاب القرآني بكلام البشر ، مؤكداً أن القرآن نوع مغاير لكلام البشر من كل النواحي على الرغم من استعماله لألفاظهم، وحروفهم، وتراكيبهم،

وبلاغتهم من مجاز ، واستعارة ، وتشبيه ، ومن إيجاز ومساواة، ومن تصريف وتصريح وتوشيح ، ومن تفنن وابتداع ، فهذا كله يسلّم الباقلاني بوجوده ، غير انه ليس كافياً للإبانة عن وجوه الإعجاز ، فإذا صح أن يكون هذا مبينا عن وجه الاحسان في أقوال البشر من شعراء وخطباء فليس بجدير في أن يكشف وجوه الإعجاز ويجلوها في كلام ليس من كلامهم . ولا ينبغي على الباحث أو الدارس أن ينظر إلى القرآن بمقاييس تنطبق على كلام الناس من أشعار أو خطب ، فالبيان يمكنه أن يدلك على مواطن الاستحسان في شعر الشاعر ، أو نثر الناثر ، ولكنه مع وجوده في القرآن إلا انه لا يكشف عن وجوه الإعجاز فيه ، كما أن الغريب أو المأنوس من الألفاظ إذا كان يدل على مزّية في الشعر والنثر فإنه لا يجوز أن يعد من وجوه الإعجاز القرآني سواء كثر في القرآن ، أو قلّ ، وكذلك السجع ، فهو إذا كان مما يستحب في أقوال الخطباء ، ورسائل البلغاء ، فلا يصح أن يقال في القرآن سجع ، وان كانت الفواصل فيه تقوم مقام الأسجاع في كلام الناس فليست هي مصدر إعجازه ، وهنا نلاحظ تأثر الباقلاني بمذهبه الكلامي القائم على تنزيه ا لله، سبحانه و تعالى ، عن كل ما يشوب صفاته من شوائب التشبيه ، ونحن نعلم أن للباقلاني كتاباً في الرد على المشبّهة ، وهو في كتابه " إعجاز القرآن " حريص على نفي التشبيه عن ا لله سبحانه ، بنفي التشبيه عن كلامه ، والإصرار على تفرد قرآنه بأسلوب ليس من كلام الناس ، وبجنس ليس من جنس كلام العرب، وقد اهتدى في تعليل هذا الرأي إلى القول بالأسلوب ، واستخدم هذا اللفظ عانياً به الطريقة التي ينظم فيها الكلام نظماً يجعله على نمط واحد ، ومن جنس واحد ، كيفما تصرف في الموضوعات ، واختلف من موقع إلى آخر .

النظر الأسلوبي :-

واهتم بداية بإيضاح فكرة "الأسلوب " بصفة عامة من خلال الكلام

على الشعر والنثر ، فمن الشعراء والكتّاب من يعرفون بطرائق كتابيّة لا تخفى على أهل البصيرة والأدب ، فقد يتعرف البصير به على طريقة الشاعر ونسجه في قصائده ، بما فيها تلك التي لم يقرأها من قبل ، ولا يرتاب في أنها من نظمه ، حتى وإن لم تنسب له ، أو تعزى إليه ، وهو يشبّه هذا التعرّف بتَعَرُّفِ المرء على خطّ صاحب له ، وإن وضع بين عدد من الخطوط ، وهذا معناه أن الأَسلوب الشخصي للكاتب أو الشاعر يعكس صفاته الذاتية ، مثلما تعكس الخطوط مهاراته التي لا يشاكله فيها أحد [٢٩] . ومن هنا فإن التشابه بين الطريقتين للشاعرين كابي تمام والبحتري لا يمكن أن يقع أبداً ، وإذا وقع هذا الاشتباه فإنه لا يكون كاملاً ولا تاماً ففي القليل الذي يتركه كل واحد منهما في طريقته يكشفه ، ويفصح عن شخصيته ، ولكن مثل هذا الكشف لا يقع للإنسان العادي وإنما للخبير بصناعة الشعر ونقده .

يقول الباقلاني : " فإنه لا يخفى على أحد أن يميّز سبك أبي نواس من سبك ابن الرومي ، أو سبكَهُ من سبك البحتري ، ولا يخفى على أحد أن يميز بين شعر الأعشى وشعر إمرئ القيس ، أو بين شعر النابغة و زهير ، أو بين شعر جرير والأخطل ، فلكل منهج معروف ، وطريق مألوف " [٣٠]. ومما لا شك فيه أن ما قاله الباقلاني في القرن الرابع من وصف لطريقة الشاعر و الناثر الكتابية مقاربٌ لما يقال في وصف الأسلوب ، وقد استخدم كلمة الأسلوب في نعت تلك الطريقة [٣١] غير مرة . ويفهم من حديثه أنه يعني بالأسلوب المظهر اللفظي للنّص وسنأتي ببيان ذلك لاحقاً . ونظلّ مع رأيه في الأسلوب والأسلوب الشخصي ، فقد أكد أن أسلوب كل شاعر أو ناثر متأثر بشخصيته وطبيعته النفسية ، وكلام الشاعر أو الكاتب " منبئ عن مكانته ، وعظم شأنه ، وعلّو محلّه ، " بدليل أن الشاعر المحبّ ، الذي تنعكس شخصيته في شعره يكون غزله أكثر رقة وحسناً من غزل الشاعر غير المحب ، ولو صدر الغزل عن متكلف له فضحته ألفاظه ، وكشف عن تصنعه ، وهذا يصدق على الشجّاع يصف الحرب ، فلو قارنت بين وصف المتنبي والبحتري لها لعرفت من ألفاظ الأول وطريقته أنه

من أهل الشجاعة، وهـذا ما لا تجده عند البحتري[٣٢] والأمر شائع في طريقة ابن المعتز في الفخر من جهة أنه وريث خلافة تجعل الفخر مما يتعاطاه [٣٣] "والذي إذا صدر عن أهله ، وبدا من أصله ، وانتسب إلى ذويه سلم من التكلُّف ، وبانت فخامته وشوهد أثر الاستحقاق فيه ، وإذا صدر من متكلف ، وبدا من متصنع ، بان أثر الغرابة عليه ، وظهرت مخايل الاستيحاش فيه [٣٤] " . وقد يذهب بعض الباحثين إلى الظن بأن الباقلاني يتحدث هنا عن الصدق والكذب ، ولكن هذا الظن بعيد عن الصواب ، لأن ما يعنيه ليس الصدق الفني ، أو الواقعي ، وإنما أراد القول بان سجيّة الشاعر وطباعَهُ و خصائصه الذاتيه في طريقة تخيّره للألفاظ ، فالأسلوب وليد المزاج الذاتي للشاعر أو الناثر ، ولذلك إذا كان أبو نواس ميّالاً بطبعه للشطارة ، والبطالة ، فإن نعته للخمر هو المجال الذي يجوِّد فيه ، ويُحْسِن ، أما وصفه للمهامه ، والبوادي ، فشتان أن يقارن بوصف ذي الرِّمة [٣٥] . وإذا خرج الشاعر أو الناثر عن الموضوع الذي يلائم طبعه وسجيته إلى غيره مما لا يناسبه و لا يوائمه اختلّ مظهره البياني لأن " الشيء في معدنه أعز ، وإلى مظّانه أحنّ " [٣٦] . واللافت للنظر أن الباقلاني حين تكلّم على الأسلوب الشخصي الذي يميّز كاتباً عن كاتب ، وشاعراً عن شاعر لم ينس أن بعض الشعراء ، أو كتاب الرسائل ، قد يتقاربون في الأساليب ولذلك نجده يتناول ما يُسمى بالأسلوب العصري ، أي الطريقة الكتابية التي تميز كـتّاب عصر من العصور ، يقول : " ولا يخفى على الرجل في زماننا الفصل بين رسائل عبد الحميد وطبقته ، ومن جاءوا بعده ، حتى إنه ليشتبه عليه ما بين رسائل ابن العميد ورسائل أهل عصره ، ومن برع بعده في صناعة الرسائل وتقدم في شأوها " [٣٧] . فالكتاب قد يتدانون ، بفضل التأثر والتأثير وتبادل المعرفة والخبرة ، فتصبح لكتاباتهم طريقة تميّزها عن غيرها من كتابات الحقب الأخرى [٣٨] .

أسلوب القرآن دليل إعجازه :-

وإكثار الباقلاني من الحديث عن الأسلوب الشخصي له مغزاه ، وهو أن يصل من خلال ذلك إلى أن لكل إنسان أسلوباً يميزه عن غيره ، وان أسلوبه يختلف ويتغير على وفق الموضوع الذي يتناوله ، فإذا خرج منه إلى غيره اختلفت الطريقة ، وتبدل النّظم ، وأن هذا كله متأثر بما طبع عليه المتكلم وجُبل [٣٩] .

فإذا صحّ هذا كله من خلال الأمثلة والشواهد فإن إعجاز القرآن يتجلّى في خروجه على هذه المواصفات التي تميز أساليب البشر ، فالقرآن منفرد بأسلوب ، وهو أسلوب يشهد بأنه من كلام ليس من جنس كلام العرب ،وإن كان يستخدم ألفاظهم وحروفهم التي يستخدمونها في شعرهم ونثرهم ، وخطبهم ، وكلامهم العادي ، وهذا الاختلاف ينشأ من كون صاحب الكلام هو ا لله الذي ليس " كمثله شيء" .

فإذا كان الكلام العادي ينبئ عن شخص المتكلم وصفاته فالأحرى بكلام ا لله – سبحانه أن ينبئ عن ذاته – تعالى– ومن هنا فإن أسلوب القرآن هو مظهر تفرده وتمايزه عن جنس الكلام الإنسي ، وهو سر إعجازه، وسبب إخفاق القوم الفصحاء في معارضته والإتيان " بسورة بل بآية من مثله " فالقرآن معجز في أسلوبه الذي يسير على سُنَنٍ ونَمَطٍ متجانس ، دونما اختلال ، أو اضطراب ، أو تفاوت بين سورة وسورة ، أو آية و آية ، أو موضوع و موضوع ، فهو على الدوام منفرد بذلك الأسلوب [٤٠] . وهو أسلوب مباين لأساليب سائر كلام العرب بما يتضمنه من تجاوزه من البلاغة الحدّ الذي يقدر عليه البشر [٤١] . والأسلوب ليس بالبلاغة قطعاً لأنها صفة تدل على تميّز العبارة المنفردة ، بينما الأسلوب مختص بمعنى آخر يشمل الفواتح والخواتم والمبادئ والمثاني والمطالع والوسائط والفواصل ، ويشمل ما في نظم السوّر من حسن التخلّص بين المعنى والمعنى ، وبين المؤتلف والمختلف ، والمتفق والمتّسق [٤٢] . ويكرر

الباقلاني أن أسلوب القرآن في هذا مباين لجميع الأساليب [٤٣] .

الأسلوب هو المظهر اللفظي :-

والسؤال الذي نودّ أن نجيب عنه الآن هو : مالذي عناه الباقلاني بالأسلوب ؟ أهو المظهر اللفظي للنّص أم ماذا ؟ في كثير من النّصوص التي استشهد بها الباقلاني كمعلقة امرئ القيس ، وقصيدة البحتري ، تناولها تناولاً قائماً على دراسة الجانب اللفظي والتركيبي ، وما يعرض للكلام من فنون التركيب والاتساق والتناسب . وهذا تقريباً ما يجري التركيز عليه الآن في معظم الدراسات الأسلوبية ، وهي دراسات تعتمد على معرفة الأسلوب الشخصي ، والأسلوب العصري [٤٤] ، والملاءمة بين الألفاظ ، والتناسب ، والوحدة في النص ، وآية حرص الباقلاني على درس المظهر اللفظي قوله : إن اختيار اللفظ ، وإحلاله الموقع المناسب في السياق ، هو أساس البلاغة ، والاحسان في البيان ، فإن " إحدى اللفظتين قد تنفرد في موضع ، وتزلّ عن مكان لا تزلّ عنه اللفظة الأخرى ، بل تتمكن فيه ، وتضرب بجرانها ، وتراها في مظانها ، وتجدها غير منازعة إلى أوطانها ، وتجد الأخرى لو وُضعت موضعها في محل نفار ، ومرمى شراد ، ونابية عن استقرار " [٤٥] . وهو محتاج في دراسة الأسلوب إلى مقاييس غاية في الضبط والاتقان ، فالبيان مرهون بأن يأتي كل شيء على قياس دقيق : فعذوبة الشعر قد تضيع بنقصان حرف أو زيادة حرف ، فيصير إلى الكزازة ، وتعود ملاحته ملوحة ، وفصاحته عيّاً ، وبراعته تكلفاً ، وسلاسته تعسّفاً ، وملاسته تلوّياً وتعقداً [٤٦] ؟ . وأول ما ينبغي ملاحظته في القرآن انه أسلوب مغاير لأساليب الناس ، فهو لا يختلف ، ولا يتغير تبعاً للموضوع ، أو المناسبة ، وقد لمس الباقلاني صحة أنّ أي تغيير في المحتوى يتبعه تغيير في المظهر اللفظي للنّص ، فإذا كان الشاعر برع في سياق معين ، ثم خرج منه إلى سياق آخر تغيرت ألفاظه ، وطرقه ، وقد يقصّر عن المستوى الذي

عرف به إلى مستوى أدنى " ألا ترى أن الشـاعر المفلـق إذا جاء إلى الزهـد قصّر ، والأديب إذا تكلـم في بيـان الأحكـام ، وذكـر الحـلال والحـرام ، لم يكن كلامه فيه على حساب كلامه في غـيره ، ونظـم القـرآن لا يفـاوت في شيء ، ولا يتباين في أمر ، ولا يختل في حال (٤٧).

ومن هنا فـإن أسـلوب القـرآن الـذي يختلـف عـن أسـلوب النـاس في ذلك، أسلوب واحد في جميع سوره وآياته ،وهو أسلوب قائم على الترابط، والتناسب ، سواء فيما بين المحتوى أو تسلسل الألفاظ واطرادها في قوالـب منظومة ، تتصل مقدماتها مع ما تنتهي إليه من أخبار الربوبية ، فالخروج من قصة إلى قصة ، أو من باب إلى باب ، يتم بطريقـة قائمـة علـى التناسـب في نظم الفصل إلى الفصل ، بحيث يُصوّر لنـا الفصـل وصـلاً ، هـذا مـع كـون آياته وتراكيبه لو أفردت لكانت غاية في الحسن (٤٨) .

أسلوب القرآن يُميّزه عن كلام البشر :-

ويشير الباقلاني في غير مَوْضعٍ إلى ما يميّز القرآن عن غيره من الكـلام فلو افرد جزء منـه أو عُشـر أو آيـةً أو كلمـة لاحتفـظ هـذا المتفـرد بمزايـاه الأسلوبية ، ولو أعيد إلي ما يسبقه أو يلحقه من أجزاء لكان على ما هو من غايـة الحسـن وعِظَـم الإعجـاز ، فهـو وصـف يطلـق علـى القــرآن كـاملاً ومجزأً،وكان التحديَ للمشركين أن يأتوا بسورة ثم آية منه ، إن الأسـلوب – الذي هو المظهر اللفظي للكلام الإلهي – سمة لافتة للقرآن ، ولا يشاركه فيه كلام ، حتى اننا لو خَلَطْنا شيئاً من القرآن بكلام الشـعراء ، والبلغـاء ، والأبيْناء ،برز من خلاله ، وبان أنه من القرآن ، وكـان الشـعراء قـد دأبـوا علي تضمين أشعارهم بعض آياته ، ومـن المؤكـد أن ذلـك الاقتبـاس برهـن دائماً على صحة القول بتفرد أسلوبه ، وتميزه على غيره ، يقول : " ولو لا ما أكره من تضمين القـرآن في الشـعر لأنشـدتك ألفاظاً وقعـت مضمّنـة ، لتعلم كيف تلوح عليه ، وكيف ترى بهجتها في أفنائه ، وكيف تنماز منه ،

حتى إنه لو تأمله من لم يقرأ القرآن لتبين أنه أجنبي عن الكلام الذي تضمّنه [٤٩] ، والواقع أن فكرة التفرّد الأسلوبي ، والربط بين أسلوب الكلام والسمات الشخصية ، والذاتية ، للمتكلّم ، من الأمور التي جاءت وليدة الفكر الكلامي لدى الباقلاني ، لقد كان مشغولاً بفكرة التنزيه ، والردّ على من يشبهون الله - تعالى - بغيره من مخلوقاته ، هذه كلها أفكار كلامية مرتبطة بالصفات وكلام الله وغير ذلك فبتركيزه على فكرة أن القرآن كلامٌ مغاير لكلام العرب ، وإن كان مؤلفاً من حروفهم وألفاظهم ، وبإصراره على فكرة أن أسلوبه مغاير لكل الأساليب ومباين لها ، وأنّ ما ينطبق عليه من الوحدة والتجانس لايتفق وأساليب البشر ، معناه انه يفصح عن ذات متكلمة مغايرة لطبائع البشر العاديّين . وفي ذلك إثبات أن القرآن معجزة لا يمكن أن تكون من نتاج البشر وأن هذه المعجزة تنبئ عن صفات الخالق ، وقد طوّر عبد القاهر " ٤٧١ هـ" الجرجاني هذه الفكرة وهي فكرة أن الأسلوب القرآني هو الدليل الساطع على إعجازه ، واقتبس لفظة " النظم " التي استخدمها الباقلاني مراراً وتكراراً ، وكانت في الأصل مما أستخدمه الجاحظ في وسم كتابه " نظم القرآن " . وأسهب عبد القاهر في شرح " النظم " الذي جعله لفظاً أعم من لفظ الأسلوب . وتناول أيضاً فكرة " الوصل والفصل " والتناسب والشمول . وتناول التفاوت ، وكل ذلك من الأمور التي ألمع إليها الباقلاني ، ومن قبله الخطابي والرّماني .

الهوامش :

١- احسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، ط ٢ ، ١٩٨٣ ، ص ص ٣٤٥-٣٥٤.

٢- أبو سليمان الخطابي : هو حمد بن محمد أبو سليمان الخطابي ، مؤلف " بيان اعجاز القرآن " طبع مع رسالة الرماني المسماة بالنكت في اعجاز القرآن ورسالة عبد القاهر الجرجاني المسماة " الرسالة الشافية " بتحقيق د . محمد خلف الله و د . محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، مصر ، دون تاريخ . أنظر الزركشي البرهان في علم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل ، دار المعرفة ، بيروت ، ط ٢، ج٢ ، ص ١٠١ .

٣- توفي سنة (٣٨٢ هـ) وهو كتاب " النكت " انظر الهامش السابق.

٤-البغدادي : تاريخ بغداد ، دار الكتاب العربي، بيروت، د ت، ج٥، ص ٣٧٩ .

٥-٧ المصدر السابق ، وانظر = أبن عساكر ، تبيين كذب المفتري فيما نُسب إلى الإمام أبي الحسن الأشعري، دار الكتاب العربي، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٤ . وابن خلكان : وفيات الأعيان ، تحقيق إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، ج٤ ، ص ٢٦٥ .

٨- أبو الحسن الأشعري : توفي سنة (٣٤٤ هـ) واسمه علي بن اسماعيل ينسب إلى أبي موسى الأشعري رأس الفرقة الأشعرية له رأيه الخاص في الصفات الإلهية خالف فيها مذهب الاعتزال , من أشهر مؤلفاته كتاب " مقالات الاسلاميين واختلاف المصلين " والإنابة عن أصول الديانة " أنظر ترجمته = الشهرستاني : الملل والنحل ، تحقيق محمد كيلاني ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ج١ ، ص ٩٤ - ١٠٣ .

٩- راجع في هذا الشأن = البغدادي : الفرق بين الفرق ، تحقيق محيي الدين عبد الحميد ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ج١ ، ص٩٥.

١٠- ابن عساكر ، المصدر السابق ، ص ٢١٩.

١١- المصدر السابق ، ص ٢٢١.

١٢- بروكلمان : تاريخ الأدب العربي، ترجمة يعقوب بكر، ورمضان عبد التواب، دار المعارف ، مصر ، ج٤، ص ٥١- ٥٢.

١٣- أبو بكر الباقلاني : اعجاز القرآن ، تحقيق سيد احمد صقر ، دار المعارف :

مصر ، ط ٣ ، ١٩٧١ ، ص ٢٠٨ .

١٤- الشهرستاني : المصدر السابق ، ١/٩٥.

١٥- ابن عساكر : المصدر السابق ، ص ٢١٩ .

١٦- البغدادي : الفرق بين الفرق (مصدر سابق) ص ٣٦٤ .

١٧- ابن الأثير : الكامل في التاريخ، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢ ، جـ ٤ ، ص ٢٦٩ .

١٨-ابن خلكان ، المصدر السابق ، جـ ٤، ص ٢٦٩ .

١٩- وهذا الرأي لا يجمع عليه النحاة ، فقد ورد في القرآن الكريم بناء النسبة على هذا النسق فقال " ربانيون " و " ربيّون " . انظر الآية ٤٤ من سورة المائدة .

٢٠- صدرت الطبعة الأولى منه في القاهرة عام ١٩٥٤.

٢١- أبو عبيدة معمر بن المثنى توفي سنة ٢٠٨ هـ ، كان من أعلم الناس باللغة والأنساب وأيام العرب ، ألف " مجاز القرآن " وكان الظن بأن الكتاب مفقود ، وتم العثور عليه مؤخراً ، وهو مطبوع ، انظر ترجمته في إعجام الأعلام لمحمود مصطفى ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص ٥٥ .

٢٢- زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع ، ط٢ ، بيروت ٢/ص ص ٧٢- ٩٩.

٢٣- بعد صدور طبعة الكتاب ظهرت دراسات عن الباقلاني ، منها حفني محمد شرف ، اعجاز القرآن البياني ، مصر، ١٩٧٠ ، ص ص ٧١ - ٨٦ و عائشة عبد الرحمن : الاعجاز البياني للقرآن ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧١ ، ص ١٠٧ .

٢٤- الخطابي ، بيان اعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل حققها د. محمد احمد خلف الله (مرجع سابق) ، ص ٢٤ .

٢٥- الرماني: النكت في اعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل (المصدر السابق) ص٦٩ .

٢٦- المصدر السابق نفسه ص ٧٠.

٢٧- المصدر السابق نفسه ص ١٠٩.

٢٨- المصدر السابق نفسه ص ١٠٢.

٢٩- الباقلاني : المصدر السابق . ص ١٢١.

٣٠- المصدر السابق ص١٢١.

٣١- المصدر السابق ص٢٠٩ و ٢١٦ و ٢٨٦ .

٣٢- المصدر السابق ص ٢٧٨.

٣٣- المصدر السابق ص ٢٧٩.

٣٤- المصدر السابق ص ٢٨٠.

٣٥- المصدر السابق ص٢٨٠.

٣٦- المصدر السابق ص ٢١١.

٣٧- المصدر السابق ص١٢١.

٣٨- المصدر السابق ص ١٢٢.

٣٩- المصدر السابق ص ٢٠٠.

٤٠- المصدر السابق ص٢٠٥.

٤١- المصدر السابق ص٢٨٦.

٤٢- المصدر السابق ص٣٠٠.

٤٣- المصدر السابق ص ٢١٦.

٤٤- للإستزادة انظر = غراهام هو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين ، بغداد ، ١٩٨٥ ،ولا سيما الفصلين الثالث والرابع ، وكلامه على الأسلوب الشخصي ، وأسلوب الفترة ص ص ٢٩-٥٨ .

٤٥- أبو بكر الباقلاني : المصدر السابق ، ص ٢٢٠.

٤٦- المصدر السابق ص ٢٢٠.

٤٧- المصدر السابق ص ٢٠٠.

٤٨- المصدر السابق ص ١٩٠.

٤٩- المصدر السابق ص ٢٠٥.



عبد القاهر الجرجاني
نظرية النظم

مقدمة :-

لئن كان عبد القاهر الجرجاني من رجال النقد الأدبي المتأخرين (ت ٤٧١ هـ) فقد عمد إلى ما لم يسبقه إليه أحد من المتقدمين ، فأنشأ علماً أدبياً جديداً حار فيما يُسميه ..فمرّة يسميه علم البيان ، ومرة علم المعاني ، ومرة يكني عنه بعلم النّظم ، أو العلم بالنسق والأساليب ..[١] ، على أن هذه التسميات ، وإن لم يتطرق اليها عبد القاهر مباشرة ، فقد أومأ إليها بالتلميح تارة ، وبالتصريح طوراً .

ولم يشأ لعلمه هذا أن يُتناول من حيث هو امتداد طبيعي لمدرسة البحث البلاغي التي نشأت في عصر الجاحظ واستمرت إلى عصره هو .. وانما أعلن القطيعة مع ما سبق من أبحاث .. بحيث جاء كتابه محاولة جديدة للتأصيل البلاغي والنقدي .

ففي أول الأمر أعلن عبد القاهر خروجه على آراء الأقدمين ، واتهمهم بأنهم يقلدون بعضهم بعضاً من غير روية أو تفكير . وأن العلم

* نشر هذا البحث في المجلة الثقافية ، عمان ، كانون ٢ ، ١٩٨٣، ص ٥٥-٦٨.

بالبيان أمر يرجع فيه الإنسان إلى العقل والذوق والفطنة لا إلى الترديد الأعمى . [٢] ثم أنهم لا يتعمقون في فهم الأمور ، بل ينظرون إلى نسق الألفاظ كمن ينظر إلى خيال الشيء فيحسبه الشيء ذاته . [٣]

ويتجلى رفضه لمواقف الأقدمين في غير موضع. ففي تناوله لمسألة السرقات الشعرية ينكر عليهم كثيراً من الآراء . ويقف عند قول العلماء " إن من أخذ معنى عارياً فكساه لفظاً من عنده ، كان أحق به " فيعلق قائلاً : " وهذا كلام مشهور متداول يقرأه الصبيان ، ثم لا نرى أحداً من هؤلاء الذين لهجوا بجعل الفضيلة في اللفظ يفكر في ذلك ويقول : من أين يُتصور أن يكون ههنا معنى عار من لفظ يدل عليه ؟ . [٤]

وهذا الذي نقوله ليس من قبيل الاستنتاج ، أو استنطاق النص النقدي ، وانما هو قول الجرجاني وتأكيده ، فقد نظر إلى صنيعه في "الإعجاز" على أنه تأصيل لفن جديد أو لمذهب في العلم طارئ ، وعَدَّ جهود الأقدمين مما يختلط فيه ظن العوام بأوهام الخواص . ورد على من يظن أن فيما يقوله الأقدمون الجواب الشافي عن أسئلة الناس في كل عصر وفي كل أوان ، وأن السَّلف لم يترك شيئاً للخلف ، أو أن الأول لم يدع شيئاً للآخر .. بقوله : " انما العلم كالمعدن ، فكما أنه لا يمنعك أن ترى ألف وقر وقد أخرجت من معدن تبر أن تطلب فيه ، وأن تأخذ ولو كقدر ثومة ، وكذلك ينبغي أن يكون رأيكَ في طلب العلم " [٥] .

وهذه النزعة (الإبستمولوجية) تمثلت أيضاً في اتباع الشك أساساً لإبراز منهج نقدي على أنقاض منهج سابق ، فعمد إلى التشكيك فيمن قال إن الاعجاز يأتي من الألفاظ ، أو من المعاني ، كلا على حده [٦] ، كما أتبع طريق التدرج في عرضه لنظرية النظم (أو الأسلوب) مع مراعاة الرأي الآخر بصورة مستمرة ، فهو جدلي في كل ما يعرض من آراء ، إذ يبدأ بعرض الرأي ثم يطرح سؤالاً معترضاً على هذا الرأي . ثم يجيب عنه ، وهكذا .. وتبعاً لذلك يمكننا أن نقول بمختصر العبارة : إن الجرجاني في " دلائل الإعجاز " يؤسس نظرية جديدة في النقد الأدبي ، البلاغي .. قائمة

على التحرر مما سبق ، وعلى الجدل في العرض ، وعلى العقل في التنظير .

اللغة والكلام :-

إن أول قضية أثارها عبد القاهر ، تمهيداً لعرض نظريته في " النظم " هي قضية التفريق بين " اللغة " و " الكلام " . فالكلام في نظره هو تعلق الالفاظ ، بعضها ببعض عن طريق العلاقات النحوية [٧] ، وأن هذه العلاقات النحوية هي التي تسلك الكل في سياق ، وأن النحو موجود في منظوم كلام العرب ومنثوره والعلم به مشترك لدى العام والخاص ، ما دام الأمر كذلك فما الذي يجعل هذا الكلام يختلف عن ذلك ؟ ولماذا نصف كلاما بأنه فصيح ، مبين ، ومعجز ، وكلاماً آخر بأنه عار من الإعجاز ، عاطل عن البيان ؟ [٨] والقرآن في ذاته - كلام يتكون من ألفاظ تنظمها قواعد النحو ، ومعان تنشأ عن هذا التعلق بين الألفاظ فما الذي جعل القرآن معجزاً ، مع أنه لم ينزل على العرب بألفاظ غير الألفاظ ، أو بنحو من غير النحو ؟ [٩] .

فاللغة - إذن - شيء يشترك فيه العام والخاص ، وأما الكلام ففيه عنصر فرديّ يجعله يختلف عن كلام إنسان آخر ، ولهذا يقول عبد القاهر : إن العلم باللغة من حيث هي ألفاظ ، وقواعد ، لا يؤدي حتما إلى جودة الكلام والشعر ، فأولئك الذين فضلوا شعر الأقدمين بحجة أنهم أعلم من المحدثين باللغة ، أو فضلوا شعر العرب على المولدين بحجة انهم دخلاء عليها [١٠] ، و " أن الدخيل في اللغة ، لا يبلغ مبلغ من نشأ عليها ، فقد أخطأوا خطأً كبيراً فليس الفضل في علم بألفاظ اللغة أو قواعدها ،وإنما هو في طريقة الاختيار والتصرف بهاتيك القواعد ، و هاتيك الألفاظ ." [١١]

وقد فرق الجرجاني بين اللغة و الكلام في موضع آخر بشكل نمَّ على ذكاء مدهش ... فنحن حين ننسب الكلام إلى قائله ، الشعر مثلاً ، لا ننسبه من حيث هو " كلم " ، وأوضاع لغوية ، ولكن من حيث تُوخّي فيه

النظم " [١٢] ومعنى ذلك أن الكلمات التي يتألف منها القول الشعري ، هي كلمات ليست من خلق الشاعر وابتكاره ، وانما من ابتكار واضعي اللغة ، المتواضعين على الكلم ، وانما الذي يجعلنا ننسب القول الشعري للشاعر هو وضعه لهذه الألفاظ في نظم " سياق " من اختراعه الخاص ، كما أن قواعد النحو ومعانيه ليست من وضع الشاعر ، وانما تصرفه بهذه الضوابط هو الذي يجعلنا نميّز بين شعر هذا الشاعر أو ذاك . [١٣]

وهذا معناه – بلغة اليوم – أن الجرجاني أدرك الصلة بين الاجتماعي والفردي في اللغة ، وهو مما يعدّ من كشوفات علم اللغة الحديث ، فهذا الذي ذكره نادى به الأب الشرعي لعلم اللغة الحديث فردنان دي سوسير Saussure (١٨٥٧ – ١٩١٣) حين قال في التفريق بين " اللغة " و" الكلام " ما يلي : " اللغة في ما هيتها نظام اجتماعي ، مستقل عن الفرد، في حين أن الكلام هو منها بمثابة التحقيق العيني الفردي .. و معنى هذا أن اللغة تقنين اجتماعي ، أو مجموعة قوانين Codes في حين أن الكلام فعل فردي " . [١٤]

وقد شاع هذا التفريق بين اللغة والكلام بأسماء متعددة فهو عند جوستاف جيوم Guillanume تفريق بين اللغة والخطاب Languge et discourse وعند آخرين تفريق بين الجهاز والنص ، وعند شومسكي Chomsky طاقة القدرة Competence وطاقة الأداء (الانشائية) Performance ولدى جاكبسون تفريق بين النمط Code والرسالة Message [١٥]

و إذا كان الكلام انتاجا فرديا يستعمل مادة، و ضوابط، غير فردية ، فما الذي يجعل هذا النتاج الفردي يختلف عن ذاك ؟ يجيب سوسير : بما أن الكلام الذي ينتجه الفرد ، بمحض إرادته ووعيه الخاص ، يخدم أهدافه ، فأنه يلجأ إلى طرائق تمكنه من استخدام تلك المادة ، وهاتيك الضوابط ، بما يتكيف ويناسب هذا الهدف [١٦] وفي نظرنا أنه لا يوجد فارق بين ما نسبه سوسير إلى الطرائق ، وأثرها في تمييز كلام و كلام ، أو شعر و شعر ، وما

قال به الجرجاني بشأن النظم .

وحديث عبد القاهر عن أثر قواعد النحو في تشخيص المعاني ، والخروج بالألفاظ عن مجرد الأصوات إلى أن تكون ألفاظاً متحدة بالمعاني ، ردّده أيضاً علماء اللغة المعاصرون ، والأسلوبيون الذين يتوكأون على هذا العلم الجديد ، فقد ذكر جيرو Guiroud في كتاب " مقالات عن الأسلوبية " أن علم النحو يخترق النص مضيفاً بعداً ثالثاً إلى بعدي المعنى ، واللفظ ، هو العمق ، مستقطباً عناية الأسلوبية على نحو ما " . (١٧)

ويقول في موضع ثان " لا أسلوب دون نحو ، ولا نستطيع أن نثبت العكس ، فنزعم أنه لا وجود للنحو بلا أسلوب " (١٨) ، ويوضح علاقة النحو بالأسلوب في قوله : " النحو يضبط لنا قوانين الكلام بينما تتبع الأسلوبية وجوه التصرف به عند استعمال اللغة " (١٩) ، ويتفق فينو غرادوف Vinogradov مع عبد القاهر الجرجاني في طريقة النظر إلى النص الأدبي ، فقد أكد في كتابه " أهداف الأسلوبية " (١٩٢٢) على أن الأسلوب يتحدد في النص من خلال الروابط القائمة بين العناصر اللغوية المتفاعلة مع قوانين انتظامها (٢٠) : أي النحو .

النَّظْمُ و الأخلاق :-

ومن القضايا الكبرى التي وقف عندها عبد القاهر الجرجاني في كتابه القيم "دلائل الاعجاز " ما يمكن أن نسميه " المسألة الأفلاطونية" Platonic Problem وهي من المواقف التي تؤكد موقعه الأصولي (الأبستمولوجي) الذي نوهنا به بادئ الأمر ، فقد ردّ في " الكلام عن الشعر " على أولئك الذين زهدوا في حفظ الشعر ، وروايته ، أو ذموا من يشتغل بهذا الفن ، فالذي يزهد في الشعر إمّا أن يزهد لما فيه من هزل الكلام و لغوه ، و إمّا أن يذمه لما فيه من أوزان تطرب القلب ، وتذهب باللب ، و إمّا أن ينتبه المرء لأخبار الشعراء فلا تسرُّه ، فيحمله ذلك على

إلقاء الشعر من وراء ظهره ، ثم يرد الجرجاني على هذه الآراء بوضع يده على أول الطريق المنهجي الذي يسلكه الناقد (أو البلاغي) في دراسة الشعر ونقده .

فلا ينبغي – في رأيه – أن ننظر للشعر من وجهة النظر الأخلاقية (٢١) فالنثر الذي يتطرق لما يغضب هذا الأخلاقي أو ذاك أكثر من الشعر – وإذا صرفنا النظر عن الشعر فيجب أن نصْرِفَ النظر عن النثر أيضاً ، ثم إن قارئ الشعر ، مجرَّد ناقل لا صانع ، وكان أئمة المسلمين يتمثلون بالشعر و يروونه (٢٢) و كان الرسول (ص) على علم وافر به (٢٣) ، ويرد على من ذم الشعر لما فيه من الوزن المطرب الذي يعبث بالعقل ، فيذكّر بحقيقة غابت عن هؤلاء القادحين ، وهي أن الشعر ليس في الوزن فقط ، " وانما دعوناك إلى اللفظ الجزل ، والقول الفصل ، والمنطق الحسن " (٢٤) ، ثم يقول في موضع ثان " فَلْيَقُلْ في الوزن ما شاء ، وليضعه حيث أراد ، فليس يعنينا أمره ، ولا هو مرادنا من هذا الذي راجعنا القول فيه " (٢٥) .

ويرد على من زهد في الشعر لسبب يتعلق بأخبار الشعراء ، فدعاه إلى الفصل بين أخبار الشاعر وشعره عند الدراسة والرواية والتذوق (٢٦) ، فكما أننا لا ننصرف عن علم العلماء إذا لم ترضنا أخبارهم فكذلك يجب أن لا ننصرف عن شعر الشعراء ، وإذا قبلنا بالانصراف عن الشعر لانحراف الشعراء فأحْرِ بنا أن نحذف شعراء الجاهلية من كتب المختارات و الدواوين .(٢٧)

وقد تكون هذه الآراء غير جديدة قياساً للنقد الأدبي عند العرب ، إلا أن عَدّه " الشعرية " شيئاً أسمى من الوزن قول ينطوي على جانب كبير من الأهمية في عصر كان الشعر فيه يعتمد القافية و الوزن ، ورأيه الأخير أكثر أهمية من الأول إذ هو دعوة صريحة إلى نقد الشعر من الداخل ، واغفال العناصر الخارجية ، طبقاً لما نادى به الشكليون الروس الذين رفضوا كون الأدب تعبيراً عن حياة الأُدباء ، أو بيئاتهم ، أو عصورهم ، أو صدى للنظريات الفلسفية أو الدينية ، ودعوا للبحث عن البنى الحكائية

والأسلوبية ، و إلايقاعية في الأثر الأدبي ، و يتفق قول الجرجاني هذا مع آراء الشكليين الألمان ، ومع أبحاث ريتشاردز و أتباعه من أصحاب النقد الجديد New Criticism [٢٨] و آراء الأسلوبيين المعاصرين الذين يدعون إلى تسليط الضوء على النص الأدبي ذاته معزولاً عن كل ما يتجاوزه من مقاييس تاريخية ، أو نفسية [٢٩] ، ولسنا بحاجة ماسة للقول : إن أحدث مدارس النقد الغربي ، في أيامنا هذه ، تنادي بما سبق أن نادى به الجرجاني في هذا الموضوع .

نظرية النظم (أو الأسلوب): -

إن الغاية من العلم الذي بشر عبد القاهر الجرجاني بظهوره على يديه في كتابه " دلائل الاعجاز " هي أن يزود المؤمن بهذا القرآن ، و إعجازه ، بالوسائل التي تمكنه من الدفاع عن هذا الاعجاز ، وإقامة الحجة عليه ، والبرهان [٣٠] .

فالقرآن معجزة ، وقد تحدى الله بها العرب فلم يستطيعوا أن يأتوا بسورة بل بآية من مثله ، وهو من ألفاظ ومعان ، وهذه الألفاظ يعرفها العرب ، ويستعملونها في نثر ، و نظم ، طبقاً لقواعد النحو و الإعراب ، فما الذي جعل القرآن معجزاً مع أنه لم ينزل بألفاظ غير الألفاظ ، أو بنحو غير النحو ؟ .

الجواب هو ، هذا الذي سماه " النظم " والنظم لا يتعلق بالمعنى ، أو باللفظ و انما هو عام ، يشمل كل شيء في النص القرآني ، اللفظ ، السياق، مبادئ الآيات ، المقاطع، مجاري الألفاظ ... مواقع الكلم ، مساق كل خبر ، و كل مثل ، و " بهرهم أنهم تأملوه سورة سورة ، وعشرا عشرا ، و آية أية ، فلم يجدوا في الجميع كلمة ينبو بها مكان ... أو لفظة ينكر لها شأن [٣١] ، " ثم يصف النص القرآني بأنه نظام ، ملتئم ، محكم ، متقن.

ولّما كان الأقدمون قد بالغوا في القول بأن إعجاز القرآن إنما جاء من " جهة الألفاظ " فقد استهل عبد القاهر الجرجاني بناءه لنظرية " النظم بالرد على من قال بتفضيل الألفاظ ، بادئاً ردّه بدراسة الألفاظ المفردة ، خارج السياق ، ليؤكد أن الألفاظ من غير سياق لا أهمية لها ، ولا تفاضل بينها ، وأن التفاوت و الأهمية يأتيان من علاقة اللفظة بما سبقها من ألفاظ، وما يليها من ألفاظ ، فلا تجوز المقارنة مثلا بين لفظة " ليث " و " أسد " وكلاهما تطلقان على " السبع " ، إلا إذا وضعتا في سياق ، مثلما أنه لا يجوز أن تفاضل ين كلمة " رجل " في العربية ونظيرتها في الفارسية من حيث الدلالة على الآدمي المذكر ... " فاللفظة لا يمكن أن توصف إلا باعتبار مكانها من النظم " . [٣٢]

وهذه النظرة إلى اللفظ مفرداً تتطابق مع نظرية سوسير في تأكيده على تعلق الألفاظ ببعضها في الكلام، إن وصف عناصر اللغة لا يمكن أن يتم إلا بالنظر إلى علاقة كل عنصر بما عداه من عناصر أخرى، لأن واحداً من هذه العناصر لا يملك أي قيمة ذاتية إلا متقابلة مع العناصر الأخرى [٣٣] .

ويقف عبد القاهر الجرجاني عند كلمة : ابلعي " في قوله تعالى : " وقيل يا أرض ابلعي ماءك و يا سماء اقلعي " ، فهي كلمة باهرة ، و إنما اكتسبت هذه المزية من تعلقها بالألفاظ التي سبقتها و بالكلمة اللاحقة " اقلعي " [٣٤] وبعد أن يحلل هذه الآية تحليلاً دقيقاً يكرر ما سبق أن وكده من أن " الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة [٣٥] . بدليل أن اللفظة قد تروق لك في موضع ، وتثقل عليك في مَوْضِعٍ آخر ، وهذا الدليل الذي استند إليه عبد القاهر في الرد على من اعتبر للألفاظ قيمة في ذاتها – علاوة على انه دليل عقلي لا يقبل الدحض – فإنه من الأدلة التي أستند إليها الأسلوبيون في نظرتهم إلى النص، يقول G. Hough في كتابه Style and Stylistics " إن تأمل النص الأدبي يجب أن ينصب على العلاقات المتشابكة في ثناياه ، فاللفظة

التي لها تأثير السحر في بيت شعر من إحدى القصائد قد تكون حوشية في جملة أخرى، والتركيب الذي لا يوحي بشيء في نص من النصوص قد يكون وافر الايحاء في عمل آخر ، ودراستنا للأسلوب يجب أن تنصب على هذه الظاهرة " [٣٦] .

ودليل آخر يستند إليه عبد القاهر ، وهو أن الألفاظ التي تحسن عند الشاعر قد يستعملها شاعر آخر فلا تروق ، " و لو أنها استحقت هذه المزية من حيث هي الفاظ لكانت إما أن تَحْسُنَ أبداً ، أو لا تحسن أبداً[٣٧].

ثم يحترز عبد القاهر من أن يذهب القارئ للاعتقاد بأن النظم في الكلم كالنظم في أصوات الكلمة الواحدة . فهذا الأخير لا يخضع لقياس ، فلو أن واضع اللغة كان قد قال (ربض) مكان (ضرب) لما ترتب على ذلك فساد ، أوإحسان ، وأما نظم الكلم فليس هو " النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق [٣٨] وانما نظم الكلام يأتي موافقاً لترتيب المعاني في النفس .. " بأن تتناسق في دلالاتها ، و تلتقي معانيها ، على الوجه الذي اقتضاه العقل " [٣٩] .

ونظم كهذا يستعان عليه بالفكر ، و إذا كان النظم خاضعاً للفكر ففيم يتلبس أبالمعاني أم بالألفاظ ؟ .

إن الإنسان – في نظر الجرجاني – لا يفكر إذا أراد أن يقول كلاماً إلا بالألفاظ ، وإن الألفاظ هي " أوعية المعاني " [٤٠] . و لا بد أن تتبع المعاني في مواقعها ، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس ، وجب للفظ الدال عليه أن يكون أولاً مثله في النطق ، " فأما أن تتصور في الالفاظ أن تكون المقصودة قبل المعنى في النظم و الترتيب و أن تحتاج بعد ذلك إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالمعاني على نسقها فباطل من الظن " [٤١] .

و إذا كانت الألفاظ ، والمعاني ، تأخذ مواقعها من النظم سوية من حيث المكان و الزمان ، فإنه لا يجوز أن تعد الفصاحة من نصيب الألفاظ ، أو قسيمة بين الألفاظ و المعاني فيقال مثلاً " معنى لطيف و لفظ شريف " [٤٢] .

فمثل هاتيك الأقوال صدرت عن الأقدمين لأنهم لم يدركوا ذلك التواشج بين الألفاظ و المعاني ، وان المعاني تستحيل الإبانة عنها إلا بالألفاظ " فكنّوا عن ترتيب المعاني بترتيب الألفاظ " (٤٣) .

إلا أنه بعد هذا التحليل الدقيق لظاهرة الاهتمام باللفظ على حساب المعنى لم يشأ أن يتخلص نهائياً من فكرة الفصل بينهما ، فقد أعطى الأولوية للمعاني في أثناء النظم ، وأعتبر مواقع الألفاظ نابعة في النص من مواقع المعاني ، وذهب إلى الزعم بأنه المزية من " حيز المعاني دون الألفاظ"، أما من أين تأتي المزية للمعاني فالجواب " من النظم " وهو الذي يضفي على الكلم ما يميزه من فصاحة و بيان ، وتعريفه : أن يضع الكلم في " الوضع الذي يقتضيه علم النحو " ، و إن أي فساد أو اضطراب يلحق بالنص انما يأتي من سوء اتباع النحو ، أما إذا أحسن اتباع النحو فان النظم يكون في غاية الجودة ، ثم اختار مقطوعة للبحتري استعرض من خلالها تصرف الشاعر بقواعد النحو بما يجلو المعاني ويزيد من تناسق الأجزاء و المقاطع ، وطرائق النحو لا تحسُنُ في النظم أو تسوء إلا بحسب الموقع من السياق ، فهي كالأصباغ التي تعمل منها الصور ، " فكما انك ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة و النقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخيُّر و التدبُّر في أنفس الأصباغ ، ومواقعها ، ومقاديرها ، وكيفية مزجه لها ، وترتيبه إياها ، إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر و الشاعر في توخيهما معاني النحو " (٤٨) .

فالمبدع – إذن – يتصرف بوجوه النحو طبقاً لمبدأ الاختيار ، والانتقاء الذي يمليه عليه المعنى أو الغرض المقصود ، وهذا الذي نص عليه عبد القاهر – هنا – لا يختلف كثيراً عما نبه عليه النقاد الغربيون من حيث أن طاقة الابداع أو الانشاء انما تكمن في قدرة المتحدث على اختراق الأنماط المعجمية و النحوية للغة ، بعد أن يتمثل لنفسه لغة خاصة كلما عمد إلى التعبير (٤٩) .

و لاحظ عبد القاهر أيضاً أن مثل هذا النظم الحسن ، والتصرف بوجوه النحو لا يتأتى في العبارة الواحدة حسب ، أو في البيت بل يتجاوز ذلك إلى مجموعة الأبيات ، أو القطعة كاملة ، وفي هذه الحال لا تقضي للشاعر " بالحذق ، وسعة ألذّرع ، وشدة المنة ، حتى تستوفي القطعة " (٥٠).

وهذا القول ينطوي على دلالة كبيرة الأهمية في ذلك العصر الذي كان الناس فيه يتفقون على النظر للبيت الواحد لا للقصيدة ، وهو في هذا يتفق مع نظريات النقد في القرنين التاسع عشر و العشرين .

و التصرف بمعاني النحو ليس معناه الصواب ،ومطابقة الكلم للقواعد، والتحرز من اللحن أو زيغ الإعراب ، وانما يلجأ الناظم أو الناثر للتقديم و التأخير ، أو التعريف و التنكير أو الاستئناف ، وما شابه ذلك بطريقة ناتجة عن إعمال الروية و الفكر لتلائم هذه الأساليب المعنى ، وفي هذه الحال فان المزية تكون في النظم ، لكن كثرة من الناس يتشابه عليها الأمر فتظنُ المزية في الالفاظ (٥١) ، كالاستعارة مثلاً ، يظنون المزية في اللفظ المستعار ، وهذا غير دقيق ، فأهمية الاستعارة لا يمكن بيانها إلا من بعد العلم بالنظم و الوقوف على حقيقته ، وهنا يورد المؤلف مثالا جيدا ، هو قول الشاعر :

سالتْ عليهِ شعابُ الحَيِّ ، حينَ دعا أنصارَهُ، بوجوهٍ كالدّنانير(٥٢)

ثم يحلل هذه الاستعارة ، ويبرز قيمتها ، بالنظر إلى ما سبق من ألفاظ ، وما وضعت فيه من سياق قوي ، اقتضى تأخير بعض الكلم ، وتقديم بعضه ، و الاعتراض بجملة " حين دعا أنصاره " وحرف الجر المتصل بكلمة وجوه ، ثم توقف عند قوله تعالى : " و اشتعل الرأس شيبا " وبيّن خطأ الاعتقاد بان مزية الآية تتبدى في الاستعارة " اشتعل " بينما الفضل – في رأيه – نابع من السياق الذي وضعت فيه ، كاسناد الاشتعال للرأس و تأخير " شيبا " لتنتصب في آخر الجملة على التميز ، ولو أننا غيرنا ترتيب الألفاظ لتغير المعنى (٥٣) ، وهذا الذي ذكره الجرجاني لا يختلف عما ذكره كولردج في حديثه عن لغة الشعر (٥٤) ، أو ما ذكره

شومسكي Chomsky عند الحديث عن البنية العميقة في الجملة الواحدة " إن أي تغييرَ في التركيب النحوي ينتج عنه تغيير في الدلالة ، وإنّ أي مفردة تتغير في بنية ما تعني تغييراً في التركيب النحوي " (٥٥) .

ثم يمضي صاحب " دلائل الاعجاز " في دراسة أوجه التصرف بقواعد النحو ، فيقف عند التقديم و التأخير ، وأثرهما الجلي في جودة النظم ، ثم الحذف ، و الاستفهام بأنواعه المتعددة ، ثم التقديم و التأخير المقترن بالنفي، والخبر المثبت ، وتقديم المسند إليه على المسند لغرض التأكيد والتقوية ، ثم تقديم " مثل " و " غير " المسند إليهما ، مع تقديم النكرة على الفعل ، وتقديم الفعل عليها ، كما يتوقف عند الجملة الحالية المقترنة بالواو ، وأخيراً : باب الفصل و الوصل ، وجميع هذه المسائل التي وقف عندها تدخل فيما يعرف - اليوم - بنحو النص Text Grammar الذي يدرس القواعد بطريقة تهدف إلى ضبط قواعد البلاغة، والاهتمام بالدلالة أكثر من الاهتمام بالقاعدة من حيث هي نحو فقط .

بعد أن يوضح الجرجاني أن تصرف المتكلم بقواعد النحو هو الذي يشخص المعاني ، ويكسبها المزية على اللفظ ، يعود ثانية إلى الرد على من قصر المزية على الألفاظ ، فيرد علي الجاحظ و أضرابه من الأقدمين ، ثم يرد على أولئك الذين حسبوا المزية في المعنى وحده ، وفي رأيه أنه لو كان هؤلاء و أولئك على صواب لانتفى الاعجاز عن القرآن ، و انما الأمر في اعتقاده أنه كلما قوي المعنى قوي اللفظ ، ويوضح ذلك بمقارنة عبارتين في معنيين متقاربين اختلفا فقط في النظم ، فجاءت إحداهما أبلغ من الأخرى (كأن نقول مثلاً : اشتعلت النار في البيت ، واشتعل البيت ناراً). (٥٦)

وقد استنتج من هذا التحليل ما سبق أن وكده من أن أي تبديل في الكلم سواء بانتقاء لفظة مكان أخرى ، أو بتقديم لفظة على أخرى ، يستتبع بالضرورة " زيادة في أصول المعاني " (٥٧) . ويلاحظ - هنا - مدى التقارب بين حديث عبد القاهر و الناقد البريطاني Coleridge عن " لغة الشعر " في كتابه سيرة أدبية (ج٢) Biographia Literaria (٥٨) كما

أن هذا الموقف – من عبد القاهر – أدى به إلى اكتشاف ما تحدث عنه الفيلسوف الايطالي كروتشه من أن العمل الأدبي ظاهرة فردية لا يمكن أن تتكرر بأي صورة من الصور . فالبيان – عند عبد القاهر – ليس كغيره من أنواع الصنائع يستطاع أن يؤتى بنماذج كثيرة للعمل الواحد .(٥٩)

فالصانع يستطيع أن يصنع سواراً يقلد فيه سواراً معيناً تقليدا دقيقا بحيث يبدو السواران من صنع يد واحدة ، في حين أن الأمر في البيان – والشعر – مستحيل . فإذا أراد أن يأتي بقطعة على مثال قطعة أخرى ، بألفاظ أُخر ، كان ذلك " في غاية المحال " وقولهم عن الشاعر :" قد أتى بالمعنى بعينه ، وأداه على وجهه هو تسامح منهم " (٦٠) .

وقد لاحظ دارسو كتاب " دلائل الاعجاز " أنّ فيه شيئاً من تناقض، فهو يحط كثيراً من شأن الالفاظ ، ثم يعلي كثيراً من شأن المعاني(٦١). ثم ينفى الاعجاز عن المعنى وحده ، ويَحْصُرُ المزية – في بعض المواضع – بالمعنى ، وقد يكون المؤلف ألف كتابه على مراحل ، ولم يتمكن من إعادة النظر فيه ليفرغ نظريته في قالب منطقي متماسك . وحديثه عن العلاقة بين الالفاظ و المعاني قاده إلى الحديث عما أسماه " معنى المعنى " وهو : " أن تعقل من اللفظ معنى يفضي بك إلى معنى آخر .." (٦٢) . ويؤكد أن هذه الخاصية من خواص النظم ، وانما وهم كثيرون أنها مزية في الالفاظ . و الدليل على ذلك أن " المجاز " و الاستعارة " و " الكناية " التي تنكشف عن هذه الخواص ، تتغير مراميها بتغير السياق ، " أما إذا تغير النظم ، فلا بد حينئذ من أن يتغير المعنى ..." (٦٣) أي أن عبد القاهر توصل إلى ما يقابل مفهوم البنية العميقة للتركيب deep structure كما يسميه الغربيون. فللعبارة الواحدة معنيان . أحدهما ظاهر و الآخر باطن.(٦٤) كما ورد مصطلح " معنى المعنى " The meaning of meaning في كتابات ريتشاردز و غيره من أصحاب النقد الجديد .

و يؤكد من جهة أخرى مارسيل كروز Crossot في كتابه : (الأسلوب و التقنيات ١٩٧٤) على ما أكدّه الجرجاني " من أن العناصر

الجمالية التي يصطنعها الأديب في عمله الفني – كالمجاز والاستعارة – لا قيمة لها في ذاتها ، ولا تعدو أن تكون جزءا من الفحوى " . (٦٥)

وقد عمق عبد القاهر الجرجاني هذه الفكرة بأن تطرق إلى دلالات الالفاظ اللغوية و دلالاتها في الأدب . (٦٦) و ذهب إلى أن الأولى "توقيفيه" يتساوى في معرفتها العام و الخاص . أما في الأدب فإن للالفاظ معاني تدل على معان . ومن شرط البلاغة أن " يكون المعنى الأول الذي تجعله دليلاً على المعنى الثاني ، ووسيطاً بينك وبينه ، متمكناً في دلالته " . (٦٧)

ولاحظ ، إلى جانب ذلك ، أن في النظم شيئاً آخر ، غير ارتباط اللفظ بالمعنى ... و إن المزية لا تكون لأحدهما دون الآخر ، فالتصرف بقواعد النحو ، ومعانيه ، له غاية جمالية تزيد اللفظ تمكنا في موقعه ، والمعنى قوة . و هذه الجمالية ليست نافلة ، وانما هي أساسية تُحْدِثُ زيادة في " معنى المعنى " . (٦٨) فتنكير " حياة " في قوله تعالى : " و لتجدنهم أحرص الناس على حياة " أضفى عليها حسناً و روعة ، و لطف موقع ، لايقادر قدرة ، وتجدك تعدم ذلك مع التعريف (٦٩) .

و يبدو أن عبد القاهر تنبأ بموقف الناس من هذا الاضطراب الذي يبدو عليه ، وهو يعارض الفصل بين المعنى و اللفظ حيناً ، ثم يفضل المعنى حيناً آخر . فأراد أن يبطل هذه الشبهة بايضاح مقصوده من المعنى . فالمعاني التي يتحدث عنها ليست تلك التي نعثر عليها في معجمات اللغة . وانما هي التي تنشأ " عن تعلق الالفاظ ببعضها عن طريق التصرف بوجوه النحو " .

و المعاني في نظره هي الفكر ، و الفكر لا يتعلق بمعاني الكلم المفردة، المجردة من النحو ، واعتماداً على ذلك يقرر أن التفسير لا يمكن أن يكون بديلا للمفسَّر . أو في منزلته من حيث الفصاحة والبيان . لأن التفسير يقوم على إبطال النظم ، وتغيير العلاقات النحوية التي وضعها المنشئ . وهذا التغيير الذي يُحدثه المفسّر يجعل التفسير أقل مزية من المادة المفسّرة . وفي المادة المفسّرة يكون " المعنى دالا على معنى .. أما في التفسير فان اللفظ هو

الدال على معنى .. [٧٢] .

وقد عبر عن هذه الظاهرة " معنى المعنى " بكلمة أخرى غير محددة تحديداً دقيقاً وهي " الصورة " التي عنى بها المعنى المباشر الذي ينشأ من تعلق الالفاظ ببعضها على أساس نحوي . وهذه الصورة توميء إلى ما أطلق عليه اصطلاح " معنى المعنى " .

الصورة في رأيه هي شكل المعنى ، وجهل الأقدمين بهذه الصورة هو الذي جعلهم يغالون في قصر المزية على اللفظ . بعبارة أخرى فإن عبد القاهر يقترح حلاً لهذا التناقض الطافي على السّطح تحديداً جديداً لأبعاد النص الأدبي . و هذه الأبعاد هي " اللفظ ، والصورة ، والمعنى ، وإنّ خطأ السابقين يكمن في انهم لم يقولوا " إلا بالمعنى و اللفظ و لا ثالث [٧٣] لهما.

وهذا البعد الثالث الذي سماه " الصورة " هو الذي يجعل المعنى يختلف من سياق إلى سياق ، فإذا وقفنا عند جملتين متحدتين في المعنى ، وكانت إحداهما أبلغ من الأخرى ، فإن مرد ذلك إلى كون أحد الشاعرين " قد صنع في المعنى و صور ، و الآخر قصّر عن هذا الحد من البيان " [٧٤]، ثم يستعمل كلمة " النسق " [٧٥] ، في التعبير عن شكل المعنى ، كما استعمل " النظم " في مواضع كثيرة من الكتاب .. وفي مواضع استعمل لفظ الأسلوب . ويعني بالأسلوب : " الضرب من النظم و الطريقة فيه[٧٦]" . فالاحتذاء هو أن يعمد الشاعر إلى أسلوب شاعر آخر فيجيء به في شعره . [٧٧] و قد يأخذ الشاعر الأسلوب و لا يأخذ المعنى [٧٨] . ولهذا ثمة فرق كبير بين احتذاء الأسلوب و السرّق في الشعر [٧٩] .

خاتمة :-

و إعادة النظر فيما سبق من آراء سلكها عبد القاهر الجرجاني في بنائه لنظرية " النظم " يوضح كثيراً من الحقائق :

١- إن عبد القاهر الجرجاني لم يعزل الدراسات البلاغية و النقدية

عن النحو الوظيفي بل عبّر عن تشابك هذه الفروع في علم واحد هو علم النظم ، أو العِلم بالانساق و الأساليب .

٢- يستخف عبد القاهر بمسألة الفصل بين اللفظ و المعنى . و لا يرى الإعجاز في أيّ منهما على حدة . وإن كان مَالَ إلى المعنى، و أظهر شيئاً من المحاباة تجاه المعاني فإن ذلك راجع إلى تميزه للمعنى المعجمي للالفاظ (الدال) عن " معنى المعنى " الذي يستدل عليه من النظم أو السياق .

٣- يرفض عبد القاهر ثنائية النص ، وتقسيمه إلى لفظ ومعنى فقط لأن هناك بعداً ثالثاً لم يلتفت إليه الاقدمون وهو " الصورة " .

٤- ثمة فرق كبير بين اللغة و الادب ، وان الالفاظ و القواعد النحوية لا قيمة لها في معجمات اللغة و كتب النحو ، وانما مدار الأمر وقف على وضع هذه المواد الأولية في نظم أو نسق يتصرف فيه الأديب بوجوه النحو و اللفظ .

٥- نستنتج من ذلك أن العلم باللغة من مفردات و قواعد نحو ، وصرف ، وعروض ، وبديع ، وبيان ، لا يفضي بالضرورة للاجادة في الشعر . لان القدرة على الالمام بالمادة ليست كالقدرة على التصرف بالنظم والانساق .

٦- عناصر اللغة كلها من مفردات أو قواعد نحو ومجاز واستعارة لا قيمة لها في ذاتها وانما تستمد قيمتها في السياق .

٧- العمل الأدبي ظاهرة فردية و مطلقة لا يمكن أن تتكرر حتى من الشاعر نفسه ، واحتذاء شاعر لشاعر آخر يكون بأخذ الاسلوب عنه وهو " الضرب من النظم و الطريقة فيه " . و الذي يميز شاعراً هو النظم أو الأسلوب وإنّ مهمة الناقد البلاغي هي البحث في الأسلوب عوضاً عن الخوض في السرّق الشعري .

٨- إعجاز القرآن كامن في نظمه ، في أسلوبه ، في شكل المعاني ، ومعاني المعاني ، ولا يجب على من يؤمن باعجاز القرآن أن يستفرد عنصرا

منه بالاعجاز ، لأن هذا ينفي الاعجاز عنه كلية من حيث أن كـل عنـاصره و أجزائه تتفاعل في نظم متسق واحد و سياق يشمله أسلوب خاص .

٩- يتطابق الكثير من آراء عبد القاهر الجرجاني ،وأنظاره ، في وجوه النظم و الأسلوب و علاقة ذلك باللغة و النحو و البلاغة مع آراء البنيويين المعاصرين ، و الأسلوبيين المجددين في النقد الأدبي و البلاغي . ولـو لم يكـن لعبد القاهر من مأثره غير اهتدائه لمرتكـزات نظريـة الأسـلوب الأساسـية – قبل تسعة قرون – لكفاه ذلك فخـراً ، فكيـف إذا أدركنـا أنـه وضـع علـم البيان و النظم في الموضع الصحيح بعـد أن كـان السـابقون قـد وضعـوه في المسار الخاطئ ؟

الهوامش :-

(١) سنقف عند هذه التسميات فيما بعد.

(٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز في علم المعاني ط دار المعرفة / بيروت ١٩٨١ ص (٣٥٧ - ٣٥٨) .

(٣) المرجع نفسه ص ٣٦٠.

(٤) المرجع نفسه ص ٣٦٩.

(٥) المرجع نفسه ص ٢٢٦.

(٦) المرجع نفسه ص ٣٦.

(٧) المرجع نفسه ص ص ق - ث .

(٨) المرجع نفسه ص ص ٣-٨ .

(٩) المرجع نفسه ص ٣٢ .

(١٠) المرجع نفسه ص ١٩٢.

(١١) المرجع نفسه ص ١٩٣.

(١٢) المرجع نفسه ص ٢٧٧

(١٣) المرجع نفسه ص ص ٢٧٨ - ٢٧٩.

(١٤) زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، الطبعة الأولى ، مكتبة مصر ، ١٩٧٥ ص ٤٨ و أنظر أيضاً : عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ط١ ، تونس ، الدار العربية للكتاب ص ٣٤ . و انظر Hough ، في Style and Stylistics لندن ، ١٩٧٢ ، ص ص ٢٤-٢٥ .

(١٥) عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ص ٥١.

(١٦) Hough ، Ibid ، pp ٢٤

(١٧) عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ص ٥١.

(١٨) المرجع نفسه ص ٥٢.

(١٩) الهامش السابق ذاته .

(٢٠) المرجع نفسه ص ٧٨ و انظر الترجمة العربية للكتاب The Theory Of

Literature / ص ص ٢٢٧- ٢٣٨

(٢١) دلائل الاعجاز ص ٩ .

(٢٢) المرجع نفسه ص ١٠.

(٢٣) المرجع نفسه ص ١٧

(٢٤) المرجع نفسه ص ٢٠.

(٢٥) المرجع نفسه ص ٢٠.

(٢٦) المرجع نفسه ص ٢٣.

(٢٧) المرجع نفسه ص ٢٧.

(٢٨) موريس أبو ناظر / الألسنية و النقد الأدبي ، دار النهار للنشر ، بيروت ط ١ ، ١٩٧٩ ص ٥- ٨ .

(٢٩) عبد السلام المسدي / الأسلوبية و الأسلوب ص ٣١.

(٣٠) دلائل الاعجاز ، ص ص ٣-٨

(٣١) نفس المرجع : ص ٣٢.

(٣٢) دلائل الاعجاز ص ٣٦.

(٣٣) زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ص ٢٥.

(٣٤) دلائل الاعجاز ص ص ٣٦-٣٧.

(٣٥) المرجع نفسه ص ٣٨

(٣٦) هو : الأسلوب و الأسلوبية Graham Hough , Ibid : p12

(٣٧) دلائل الاعجاز ص ٣٩ ، وانظر ص ٣٦٨ و ص ٣٦٩ .

(٣٨) المرجع نفسه ص ٤٠.

(٣٩) المرجع نفسه ص ٤١ .

(٤٠) المرجع نفسه ص ٤٢ .

(٤١) المرجع نفسه ص ٤٣ .

(٤٢) المرجع نفسه ص ٥٢ .

(٤٣) المرجع نفسه ص ٥١.

(٤٤) المرجع نفسه ص ٥١ .

(٤٥) المرجع نفسه ص ٦٤ ، وانظر أيضاً ص ٤٠٣

(٤٦) المرجع نفسه ص ٦٥.

(٤٧) المرجع نفسه ص ٦٧ -٦٨ .

(٤٨) المرجع نفسه ص ٧٠ .

(٤٩) زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ص ٥٦ وانظر ما سبق عن جيرو Guired

(٥٠) دلائل الاعجاز ، ص ٩٠.

(٥١) دلائل الاعجاز ص ٧٧ .

(٥٢) المرجع نفسه ص ص ٧٨- ٧٩.

(٥٣) المرجع نفسه ص ٨٠ .

(٥٤) Colleridge : Biographia Literaria . CHX . V2, P 43

(٥٥) زكريا إبراهيم : مشكلة البنية : ص ٧٥ .

(٥٦) دلائل الاعجاز ، ص ص ١٩٨ - ١٩٩.

(٥٧) المرجع نفسه ص ٢٠٠ .

(٥٨) كولردج : سيرة أدبية ٤٣ . Coleridge: Ibid, p

(٥٩) المجمل في فلسفة الفن: ت سامي الدروبي ط ١ دار الفكر ، القاهرة ١٩٤٧ ص(٨) وانظر ص (٧٣) .

(٦٠) دلائل الاعجاز ص ٢٠١ .

(٦١) عبد الكريم سالم : " عبد القاهر الجرجاني من خلال أسرار البلاغة (ماجستير)، تاريخ ١٩٧٧/٧/٣ ، مكتبة الجامعة الأردنية ، ص ص ٩٢ - ٩٤ .

(٦٢) دلائل الاعجاز / ص ٢٠٣ .

(٦٣) المرجع نفسه ، ص ٣٠٥

(٦٤) غراهام هو : Houge. Style and Stylistics P.

(٦٥) غراهام هو . ٢٩ Ibid, P.

(٦٦) دلائل الاعجاز ص ٢٠٦ .

(٦٧) المرجع نفسه / ص ٢١٧ .

(٦٨) المرجع نفسه / ص ٢٢١ - ٢٢٢ .

(٦٩) المرجع نفسه ص ٢٢٣ .

(٧٠) المرجع نفسه ص ٣١٢ .

(٧١) المرجع نفسه ص ٣٢٧ - ٣٢٨ .

(٧٢) المرجع نفسه ص ٣٤١ .

(٧٣) دلائل الاعجاز ص ٣٦٨ .

(٧٤) المرجع ذاته ص ٣٧٤.

(٧٥) المرجع نفسه ص ٣٨٥ ، وانظر ٣٦٣ و ٣٦٤ .

(٧٦) المرجع نفسه ص ٣٦١ .

(٧٧) المرجع نفسه ص ٣٦١ .

(٧٨) المرجع نفسه ص ٣٦٢ .

(٧٩) المرجع نفسه ص ٣٦٢ .



حـــازم القرطاجنّي
التماسك النصي

يؤخذ على البلاغة – في كثير من الكتابات المعـاصرة – انهـا لم تنظـر إلى العمل الأدبي نظرة شمولية ، أو كلية ، تهتم بوحدته ، وكيانه المتنـامي . وأن قصارى ما تفعله هو الوقوف على الجملة المؤلفة مـن المسـند و المسـند إليه ، فتدرس أحوالهما من حيث الحذف و الذكر ، أو التقديم ، و التأخير، وتأثير المبنى في المعنى , وتقف كذلك على الجملة المركبة من مشبه و مشـبه به ، فتسهب في الحديث عن أركان هذه الجملة ، مـن حيـث علاقـة المشبه بالمشبه به وحذف أحدهما وذكر الآخر ، أو حذف الأداة ، وتصنيف صُور البيان ، والتمييز بين الحقيقة و اعجـاز ، وهـذا كلـه مما أفـاد علمـاً واسـعاً بخصائص الأسلوب وتفسير التفـاوت و الاختـلاف بـين كـاتبٍ وآخـر ، أو شاعر و آخر .

علـى أن هـذه النظـرة ، المعـاصرة ، إلى البلاغـة لا تخلـو مـن تهمـة ، مصدرها سوء الظنّ . فليست البلاغة – عموما– مـن هـذا النـوع ، الـذي لايوجه الاهتمام إلا إلى مسائل جزئية في النص الأدبي . ويذكر غير واحد ، من المعاصرين ، فَضْلّ البلاغة ، قديماً في توجيه النظر نحو معرفة القواعد التي تهيء للمبدع أن ينظم نصّه الشعري ، أو النثري ، على وَفْق الأصول الـتي تتبع عند التلقي ، والتفهّـم ، والتفاعل بين القارئ و المنجز الإبداعـي. وفي

هذا المنحى ينوّهون بجهود البلاغي القديم كونتليان الذي تطرق بوضوح إلى مسائل النصّ المتعلقة بتنظيمه الداخلي ، كالوضوح .. والفصاحة .. والرشاقة و الملاءمة . وذهب إلى القول بأن النصوص تتفاضل فيما بينها تبعاً لقدرة المبدع على التصرف بالمادة المستخدمة في كتابة النص [1] .

وهذا غير بعيد عما ذهب إليه الناقد ، الفيلسوف ، الاغريقي لونجاينوس في مقالة " الأُسلوب الرفيع " . وفي البلاغة العربية برزت النظرة الشمولية إلى النص لدى غير واحد من البلاغيين . فعندما يتاح لنا النظرُ – مثلاً – في كتاب " إعجاز القرآن " للباقلاني – أبي بكر – توفي نحو (٤٠٣ هـ) نجده يفرط إفراطاً كبيراً في التأكيد على النظرة الشمولية للقرآن الكريم ، مستبعداً جلّ ما رجح به البلاغيون – قبله – من ظنون في إشكالية الإعجاز ، مؤكداً أن خصائص الرشاقة و الأسلوب ، التي تتكرر في القرآن كله ، حيثما أنعمنا النظر ، هي سبب الإعجاز ومصدره . وليس الإعلام بغيبٍ ، أو أي شيء من هذا القبيل الذي لهج فيه غيره من السابقين في البحث حول " إعجاز القرآن " .

أما عبد القاهر الجرجاني (توفي ٤٧١ هـ) مؤلف " أسرار البلاغة " و " دلائل الإعجاز في علم المعاني " و " العوامل المئة " و " رسالة في إعجاز القرآن " وصاحب نظرية " النظم " التي كتب فيها و عنها غير واحدٍ من المعاصرين ، وأهل النظر في البلاغة و النقد و علم اللسان ، فقد دعا إلى النظرة الشمولية التي تمكن القارئ من الوقوف على جماليات النصّ الأدبي . فهو – في نظره – لا يستطيع أن يحكم على المزية فيه من قراءة البيت ، أو الأبيات الأولى ، وإنما يقتضيه هذا النظر و الانتظار حتى يقرأ بقية الأبيات . وقد لا يستطيع أن يقف على أسرار النصّ ما لم يستفرغ جهده في تأمل القطعة الأدبية كاملة ، وبعد ذلك يستطيع أن يتبين المزايا التي تجعله يقف على ما فيها من براعة النقش ، وجودة التصوير ، والتعبير .

---

(١) انظر ص ١٢٨ من هذا الكتاب

أما ضياء الدين بن الأثير (توفي ٦٣٧ هـ) فقد أنكر في كتابه " المثل السائر " ما كان ذهب إليه الجمهور ، من أهل النظر البلاغـي ، من حيث أنّ البيت الشعري يجب أن يكون مستقلاً الاستقلال الكلّي عن غيره من أبيات ، وأنه لا يجوز أن يكتمل معناه في أول البيت الثاني – مثلاً – وأنكر ما عابه النقاد على الشعراء مما سَمّوه " التضمين " ، و هو ألا يكتمل المعنى بقافية البيت ، بل يحتاج إلى الشطر الذي يليه . وذهب – ابن الأثير – إلى القول بان علاقة البيت بالبيت كعلاقة الفقرة بالفقرة من النثر ، فكما أنه يجوز للناثر أن يصل الفقرة بالفقرة ، دون أن يُعد ذلك عيباً في نثره ، فكذلك الشعر يستطيع الشاعر أن يعلق معنى البيت بالذي يليه . ولو صحّ هذا النظر – في رأينا – لكانت القصيدة كالسبيكة الواحدة ، لا يستطيع – كائن من كان – أن يدعي تفككها ، وتشتت أجزائها ، أو خلوّها من وحدتها العضوية ، وحدتها الحية ، التي ينشدها المبدع ، وتعين القارئ على التفاعل مع النص ، تفاعلاً يجعله يقف على مزاياه المتمثلة في انضباطه،وتنظيمه الداخلي.

و ينفرد حازم القرطاجنّي (توفي ٦٨٤ هـ) مؤلف " المقصورة " و" القصيدة النحوية " و " التجنيس " و " القوافي " و كتاب " منهاج البلغاء وسراج الأدباء " صاحب التصانيف البلاغية ، والنحوية ، والشعرية الكثيرة ، أقول : ينفرد هذا الرّجل عن البلاغيين بنظرة أكثر شمولاً للنص ، تميزه عن غيره من أهل النظر في علوم البديع و البيان ... فهو أوّل من قسم القصيدة العربية إلى " فصول " زعم أن لها أحكاماً في البناء . و أول من أدرك الصّلة الرابطة بين مطلع القصيدة ، وما سمّاه بالمقطع ، وهو آخرها الذي يحمل في ثناياه الانطباع الأخير ، والنهائي ، عن القصيدة .

و الظاهر أن الذي شدّه إلى هذا التقسيم هو عنايته البالغة بحُلى القصيدة ،وما ينبغي أن يوفره الشاعر في هذه الأجزاء ، ليتنقل عبرها القارئ من جيّد إلى أجود ، ومن حسن إلى أحسن . لهذا فإن " التصريع " في المطلع لا بدّ منه ، و لا بد من أن يصرف الشاعر جهداً كبيراً في تجويده

لا ليكون المصرع الثاني " مناسباً للأول " ولكن ليكون المصراعان أيضاً مناسبين للمقطع الذي هو آخر القصيدة ، زيادة على مناسبته – أو ملاءمته – لما أندرج من كلام في حشو القصيدة – الذي يمتد بين المطلع والمقطع – فكأنّ حازماً أدرك ببديهته صلة ما بيْن خاتمة النصّ ، والتدرُّج الداخلي للمعاني . فلا يجوز – في رأيه – أن تأتي هذه الخاتمة بانطباع لم يتولّد عن مجمل الانطباعات الخاصّة بفحوى القصيدة . وفي هذا يقول : " إنما وجب الاعتناء بهذا الموضوع لأنه منقطع الكلام و خاتمته ، فالإساءة فيه مُعْفية على كثير من تأثير الإحسان المتقدم عليه في النفس ، ولا شيء أقبح من كدر بعْدَ صفو ، أو ترميد بَعْدَ إنضاج " . (ص ٢٨٥) . ولهذا فإن الشاعر الّذي لا يهتم بالمبدأ ، أو المقطع ، في نظره ، ويختتم القصيدة – كيفما اتفق ، و يبدأ – كيفما تيسر شاعر يفوته التجويد ، والتحسين ، الذي هو مطلب كلّ شاعر .

و بناؤه لهذه النظرة إلى الاستهلال ، والخاتمة ، قائم على أُسس نفسية، تراعي شعور القارئ . ونمو التأثير العاطفي و الوجداني للقصيدة فيه. فلا يسوغ أن يصدم القارئ بأحاسيس أو مشاعر متضاربة تتركه صريع النظرة غير المتوازنة إلى أجزاء النص . فمن طبيعة القارئ الاحساس والتجاوب مع المشاعر المتجانسة التي تفيض في جوّ ، أو مناخٍ ، خالٍ من التقلّبات العاصفة . وأود هنا أن أوضح ما ذهب إليه القرطاجني فأشيِّر إلى قصيدة أبي الطيب المتنبي في مدح سيف الدولة ، وبني كلاب . ففي هذه القصيدة نجد مثالاً جيداً على ملاءمة المطلع للمقطع ، واتساقهما في نمط واحد متجانس ، متناسب مع ما في حشو القصيدة من مديح ، فالشاعر استهل قصيدته بالقول :

بغيرك راعياً عَبثَ الذئابُ   و غيركَ صارماً ثَلَمَ الضرّاب

ففي هذا المطلع نجدُ حُسْن التصريع ، أوّلاً ، ونجد المناسبة بين معنى البيت ، وسائر أبيات القصيدة ، بارزةً على نحو لا يقبل الجدل ، من جهة

ثانية ، امتدح سيف الدولة بصفتين : القيادة القوية التي تصون الرعية من العبث ، والفوضى ، و تعيد الخارجين عليه إلى الطاعة . و الصفة الثانية هي الشجاعة في الحرب ؟. و إذا قرأنا بقية الأبيات ، بيتاً بيتاً ، وجدنا الشاعر إما أن يمدح بالشجاعة في الحرب ، أو القوة في القيادة ، لا غير . حتى في ثنائه على بني كلاب لا يشذ عن هذين الغرضين . فهو يعدُّهم من نتاج قيادته الحكيمة ، وكرمه الفياض . وشجاعتهم في الحرب من نتاج قوته ، وشجاعته ، وتدابيره . وهم ، وإن هزموا في تلك الحرب ، إلا أن عذرَهم – في تلك الهزيمة – يتأتى من كون الخصم الذي حاربوه ، وخرجوا عليه ، هو سيف الدولة الذي لا قبل لعدوٍّ بالصمود في وجهه ، ووجه جنده :

ولو غيرُ الأمير غزا كلاباً   ثناهُ عن شموسِهمُ ضبابُ

أقول : إن هذا النسيج الذي تضاعفت خيوطه ، شيئاً فشيئاً ، بنمو القصيدة ، وتصاعُد تيارها من المبدأ – على وفق التعبير الذي استخدمه حازم – إلى المقطع – الذي هو انتهاء القصيدة – يقود القارئ إلى استخلاص العبرة من النصّ . وهذه العبرة هي أن من كان في مثل قيادة سيف الدولة ، وشجاعته ، يصعب على من كان في موضع بني كلاب أن يخرج عليه ، وأنّ للملك شرعة يُعَدّ سيف الدولة القدوة فيها لغير ملوك عصره " إدارة لدفّة حكم ، أو تصريفاً لآلة حرب ، لذا يقول الشاعر في آخر القصيدة ما يلي :

كذا فليَسْر من طلب المعالي   ومثل سراك فليكن الطلابُ

و في اسم الإشارة (كذا) لخّص الشاعر المتنبي جُلّ ما ورد في قصيدته وفي كلمة (يسْر) و (سُراك) ردّنا إلى ما كان قد ذكره أوّلاً في غير موضع من القصيدة :

فبتَ ليالياً لا نَوْمَ فيها   تخبُّ بك المسوَّمة العرابُ

و كلمة (طلاب) ردتنا إلى ما كان ذكره سابقاً في القصيدة :

طلبتهم على الأمواه حتـــــى تخوَّف أنْ تفتّشهُ السّحـــــابُ

و الحق أن مثل هذا التوضيح – وان كان يعـد ، بمعنىً من المعاني ، تدخّلاً ، أو خروجاً على النصّ، بعبارة أهل المسرح ، إلا أنـه يرينـا كيـف يسهل توظيف فكرة حازم القرطـاجنّي عـن تناسـب المطلـع ، والمقطـع ، في القصيـدة ، للعبـارة عـن التنظيـم الداخلـي للنـص ، و تعـاضد أجزائـه ، ومساندة بعضها بعضها الآخر ، للكشف عن الدلالة الأدبية للأثر الفني .

من جهة أخرى نرى حازماً يفرد لمسألة الوحدات التي يتألف منها النص الشعري (فِصْلةً) من كتابه القيم عنوانها : " إحكام مباني الفصول، وتحسين هيئاتها ، وَوَصْلِ بعضها ببعض " . و هذه الفصْلةُ " تمتد فيما بين الصفحة (٢٨٧) و الصفحة (٣٠٠) . و الحق أن هذه الرقعة الممتدة من الكتاب ، قياساً بالملاحظات السريعة ، الطيارة ، التي وردت لدى غيره من البلاغيين من مؤلفاتهم ، وتصانيفهم ، تؤكد حجم الاعتناء الذي بذله حازم في إبرازه وحدة النص الشعري ، وتنظيمه الذاتي ، الداخلي ، من حيث أن لـه بنية يمتاز بها عن غيره من وجوه الخطاب الكلامي المكتوب ، أو المنطوق.

فهو يقسّم القصيدة الواحدة إلى(فصول) ولعلّه يعني بالفَصْل هنا ما عناه المحدثون بالبنية الكبرى macro - structure إذ " الفصل " الذي عرفناه في المؤلفات الأدبية هو الجزء من الكتاب ، قل ذلك أو كثر . أما الفصل في القصيدة ، فلا ينبغي لـه أن يكون كالفصل من الكتاب . وما يريده بكلمة الفصول ، هو : أن بعض أبيات القصيدة تلتقي ، و تترابط ، مؤلفة وَحْدَة معنوية ، تكاد تكون مستقلة أو تستطيع أن تكون مستقلة عن بقية " الفصول " الأخرى في القصيدة .

فإذا عدنا إلى قصيدة المتنبي السابقة قلنا : إن كلام الشاعر عن ملاحقة سيف الدولة لبني كلاب ، وظفره بهم (فِصْلَةُ) ، و إذا نظرنا في

كلامه عن القتال وجدناه (فِصْلَة) أيضاً ، وهكذا .. وكلامه على السبايا من نسائهم ، وموقفه منهن (فصلة) أيضاً ، وهكذا ... إلى أن نصل (مقطع) القصيدة الذي هو آخر بيت فيها .

ولا يحسن في نظر حازم أن يكون " الفصل " من القصيدة منبتّاً عن الفصل الذي يليه ، فهو و إن تمّ تأليفه من جمل ، و عبارات ، مترابطة ، متواشجة ، إلا أنه بحاجة إلى ما يصله بالذي يليه . وهذا ما سماه حازم " الاطراد في تسويم رؤوس الفصول " . فهمزة الوصل بين رأس كل فَصْل و ذيل الذي قبله يجب أن تكون من البيان ، والظهور ، بحيث تقنع القارئ بترابط الفصلين ، واتصالهما ببعض . ويتطابق هذا النظر تطابقاً – يكاد يكون – حرفياً مع ما يذهب إليه عالم اللسان الهولندي فان ديك Dijk في حديثه عن ترابط البنى المؤلَفَة لكلّ نص [1] . وذلك في كتابه القيم " النص و السياق Text and Context (١٩٧٨) ذلك أن فان ديك يدعو إلى جَعْل كل بنية كبرى – وهي الاصطلاح المقابل لكلمة " الفصل " عند حازم – فضلاً عن كونها مترابطة من الداخل بالروابط النحوية ، و الزّمنية، و الصيغ الصرّفية . والعلاقات المنطقية النسبية ، و الوظيفية – يدعو إلى جعلها مرتبطة بالبنية التي تليها ربطاً يبعث فيهما معاً علاقة الاطّراد ، والتناسب . و لأن فان ديك لا يتحدث عن الشعر وحده، وانما يتحدث عن " النص " بصرف النظر عن جنسه الأدبي ، فإنه يستعرض نماذج من النثر القصصي . ويشير إلى الروابط النحوية التي تساعد على ربط البنى . ومنها الإحالة reference بواسطة الضمائر ، ويتحدث عن الدور الذي تقوم به العلامات الغرافيكية graphical في تميز البنية الكبرى عن الأخرى ، و الربط فيما بينهما بعبارات يبدأ بها السطر الأول من الفقرة . ويشير ، أيضاً ، إلى استخدام بعض الظواهر الفونولوجية – كالتنغيم – لإشعار المستمع بالانتقال من بنيةٍ إلى أخرى في النص المنطوق .

---

(١) انظر ص ١٤١ من هذا الكتاب .

أما حازم ، فإنه يطبق هذه الفكرة - فكرة الربط بين الفُصول ، المؤلفة للقصيدة الواحدة - على نصٍ لأبي الطيب المتنبي ، وهو النص الذي يستهلُه الشاعر بقوله :

أغالِبُ فيكَ الشوقَ ، والشوق أغْلِبُ
وأعجَبُ من ذا الهجر ، والوَصْلُ أعجبُ

فهو في هذا الاستهلال يشير إلى الهجر . ونجده في " الفصل " الثاني من القصيدة يتعجب من سرعة البَيْن . فجاء الاستفتاح مناسباً و مؤدياً إلى الفصل الثاني من القصيدة من حيث تكرار التعجب ، وذكر الرحيل ، والوداع .

و قد أدى ذكره الوداع في نهاية الفصل الثاني من القصيدة إلى تذكار العهود السارّة التي سلفت ، فهنا انتقل الشاعر - في رأي حازم - من ذكر البين ، والفراق ، إلى ذكر الأماكن التي كانت موطن الوَصْل ، والقرب ،وهذا التصدير جعل الفصل الثالث من القصيدة تتمة للفصل الثاني . وبهذا يكون الشاعر قد قرن موطن الوَصْلِ بذكر الفراق الذي مرَّ في الفصل الثاني . و لا بدّ هنا من أن نستطرد فنشير إلى استخدام حازم لكلمة " الاقتران " فهو استخدام يجدُ هوىً في نفوس المحدثين . لأن النص في نظرهم ، إمّا أن يقوم على قاعدةِ التماسك cohesion و امّا الاقتران coherence . و الصحيح أن " الاقتران " في مفهوم المحدثين أكثر تعقيداً مما هو لدى حازم ، غير أن التطابق في المرمى يكاد يكون أشبه بوقِعْ الحافر على الحافر , فهْوَ في كلامه على الصلة بين هذا الجزء من قصيدة المتنبي ، والجزء الذي يليه ، يستخدم كلمة " الانتقال من المعاني الجزئية إلى الكلية". و هذا هو ما عناه هارفنج (١٩٦٨) في وصفه لعلاقات الاطّراد في النصوص ، فالكاتب ، أو الشاعر إما أن يأتي بالشيْ مجملاً ، ثم يقوم بذكر الفروع ، أو يفعل العكس، فيأتي بالشيء مجزأً ليقوم بعد ذلك بتجميع الأجزاء في خلاصة تنقله من فكرة إلى أخرى . وهو مطابق أيضاً لما

عناه إيزنبرغ (١٩٦٨) فيما وصفه بعلاقات الاطّراد ، و المجاورة [(١)] .

وفي رأي حازم القرطاجنّي أن ما سبق في قصيدة المتنبي من ذكر الفراق ، والبعاد ، والهجر ، وظلم الليالي ، يسوّغ له أن يَذُمّ الدنيا ، وما تؤول إليه أحوالها من تقلب :

لحى الله ذي الدنيا مُناخاً لراكبٍ فكلُّ بعيد الهمِّ فيها معذَّبُ

وفي هذا يقول القرطاجنّي ما نَصُّهُ:

" فأطَّرَدَ له الكلام في جميع ذلك أحسن اطراد ، وانتقل في جميع ذلك من الشيء إلى ما يناسبه ، وإلى ما هو منْهُ بسبب ، ويجمعه و إياه غرضٌ ، فكانَ الكلامُ ، بذلك ، مرتباً أحْسَنَ ترتيب ، ومُفَصَّلاً أحْسَنَ تفصيل ، وموضوعاً بعضه من بْعضٍ أحكَمَ وَضْع " . (ص ٢٩٩) .

و لا شك في أن هذا الذي نذكره - باعتزاز - عن آراء حازم القرطاجني في الترتيب الداخلي للنص ، شيءٌ قلّ أن نلاحظ نظيره في كتابات البلاغيين ، من قدماء ، ومحدثين ، وربما كان هذا المنحى من النظر في بنية النّص يسَوغ لنا الدعوة لاستئناف النظر في التراث البلاغي العربي على هَدْي مما نجده لدى المُحدثين الغربيّين في علم لغة النّص خاصّة . فهو أقرب مناهج البحث إلى البلاغة و علم البيان العربي . وقد آن الآوان لكي ننظر إلى هذا التراث بعيون معاصرة لا يكفيها دوامُ المطالعة في الكتب الصفراء ، ودوام التكرار الذي ألفهُ المدرسون التقليديون ، ومؤلفو كتب المناهج المدرسية ، وما أحسن أن نُحبِّبَ إلى النشئ الجديد علوم البلاغة بإضفاء الجدّة ، والمعاصرة ، عليها . ونبذ الطابَعِ التجريدي الذي ران عليها في عصور الشروح ، وشروح الشروح !!

---

(١) انظر ص ١٢٩-١٣٠ من هذا الكتاب.

المراجع :

١.حازم القرطاجي : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق الحبيب بلخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ١٩٦٨ .

٢. بيوغراند ودرسلر ، مدخل إلى علم لغة النص ، لندن ، ط٦ ، ١٩٩٢ .

٣.صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٢

٤. فرانسوا مورو : البلاغة ، ترجمة محمد الولي وعائشة مرير ، منشورات الحوار الأكاديمي ، الرباط ، ط١ ، ١٩٧٩ .

٥. رقية حسن: قواعد التماسك النحوية في الانجليزية المكتوبة والمنطوقة، لندن، ط١، ١٩٦٨ .

٦. فان ديك : النص والسياق ، لونجمان ، لندن ، ط١ ، ١٩٧٧ .

٧. أبو الطيب المتنبي: ديوان المتنبي ، شرح البرقوقي ، بيروت ، ١٩٨٦ ، جـ ١-٢ .

٨. إبراهيم خليل : أوراق في اللغة والنقد الأدبي ، دار الينابيع ، عمان ، ط١،١٩٩٣ البحث الموسوم بـ: " النظر الأسلوبي في التراث النقدي العربي " ص ١٠١-١١٥ وهذا البحث تجده في القسم الأول من هذا الكتاب. ص ص ١٧-٣٢

في الأسلوبية الغربية
هو ، كيلر ، ستانكوفيتش ، ياكبسون



غراهام هو :
النظر الأسلوبي الغربي في قديمه والحديث *

فكرة الأسلوب فكرة قديمة ترجع إلى بداية التفكير الأدبي الأوروبي، وقد ارتبطت أولاً بالبلاغة أكثر من ارتباطها بالشعر . ولم يكن ثمة من سبب لذلك سوى أن الأسلوب درس من حيث هو عنصر التأثير في الخطابة. لذا حظي بنوع من التأمل الخاص . فالخطابة القديمة كانت تختلف عن الأنواع الأدبية الأخرى بمضامينها السياسية والوعظية ، ولذا كان على الخطيب كي يحقق مراميه من الخطبة أن يستخدم ألفاظاً مقنعة ، ونماذج من العبارات محكمة ، وأشكالاً من الكلام تجعل المعنى واضحاً وملموساً ، وهذا ما كان ينصح به كل خطيب . ورد ذلك في كتاب " الخطابة ، لأرسطو ، وفي كتاب " الأسلوب الرفيع " The sublime لمؤلفه لونجاينوس Longinus الذي عُني بالأخلاق مثلما عني بالمنابع الروحية للأدب (١) .

وتوسع البلاغيون ، فيما بعد ، بتحديد الأسلوب تحديداً جعلهم يتفوقون كثيراً على كتاب النثر التاريخي . على أن هذه الوضعية انسحبت – في ظل العصور الوسطى وعصر النهضة – لتشمل الشعر ، الذي أثر

---

* كتب هذا المقال اعتماداً على الفصل الأول من كتاب هو " Style and Stylistics " فهو يتجاوز الترجمة إلى القراءة التحليلية.

بدوره في النقاد ، وفي نظرتهم الخاصة للإبداع الشعري . وظل هذا هو الحال حتى القرن الثامن عشر ، ولم يزد البحث في الموضوع عن أن يكون بداية تاريخية لـما يعرف من بحث في زماننا هذا. إذ لم يكن النقد في القرون الثلاثة الماضية يحتل مكانة رفيعة بين أنواع الأدب ، وقصارى ما في الأمر أن تخصص له زاوية في الصحف المدرسية ، أو حصة في الصفوف التي تعنى بدراسة الأدب ، ولم يكن النقد يتحرك باتجاه الشعر ليتحدث عنه ، ولم يلتفت كذلك ، إلى طبيعة الأسلوب.

أما علم اللغة Linguistics ذاته فلم يهتم بالأسلوب كثيراً ، إذ لم يكن يرى فيما وراء القواعد النحوية ، وتصحيح الأغلاط التي يسببها الانحراف عن هذه القواعد ، شيئاً يستحق الاهتمام أو البحث . ولم يكن هدف الدراسات اللغوية أن ترشد الإنسان إلى استخدام الكلام الحسن ، وإنما كانت تهدف ، بشكل خاص ، إلى فهم الكلام المنطوق . ونستطيع ، بالطبع ، أن نعثر على نقط التقاء بين علم اللغة ، والنقد الأدبي ، ولكن من المؤكد أن هذه الحالات لم تكن تحدث في أوضاع تتعانق فيها السياسة مع أوجه النشاط الفكري.

ومهما يكن من أمر فإن هذا الذي تركه لنا التراث البلاغي ، وما كتب من نقد حول الأسلوب ، يعد من الأفكار الأساسية التي قام عليها النقد الذي يميّز بين المادّة والطريقة في الفن. وشئ كهذا غالباً ما قيل مقروناً بالحديث عن الاستعارة Metaphor حيثما كان الأمر ضرورياً . والاستعارة هنا هي : " استخدام اللغة في التعبير عن الفكرة ، بحيث تكون اللفظة " ثوب المعنى " ونستطيع أن نجد شرحاً لهذا في مقدّمة درايدن Dryden (٢) لانوس – ميرابليس Annus Mirabilis " إنَّ أول شئ يتصدّى له الشاعر هو الاختراع ، إيجاد الأفكار . ثم بعد ذلك يأتي دور التخيّل Fancy أي التغيير الذي يحدثه في طبيعة الفكرة بما يجعلها تتفق وتتواءم مع الموضوع ، والشيء الثالث هو أن يلبسها ثوباً من الفن يجعلها تبدو فيه جديدة ، مدهشة ، في ألفاظ ذات وقع موسيقي " .

من خلال الفقرة السـابقة نستطيع أن نعرف ما الـذي تعنيـه كلمـة الأسلوب ، فاللغة ، هي ثوب الفكر ، والأسلوب هو التصميم الذي يخاط، طبقاً له ، هذا الثوب . على أن هذه الطريقة من التفكير يمكن أن تسفر عن عدة نتائج . فالثوب ، وتصميمه ، يمكن أن ينظر إليهما مـن عـدة وجـوه . ودرايدن نظر إليهما من زاوية الموضوع Subject فيجب أن تكون الفكرة موافقة له وملائمة ، والألفاظ يجب أن تكون مما يلائم المعنى.

وهذا بالطبع يتمشـى مـع النظريـة العامـة للكلاسيكية الجديـدة الـتي عرفت في الدراما مثلاً. فلكل نوع من أنواع الدراما أسـلوبه الخـاص. ولـن يكن أسلوب المآسي واحداً مـا دامـت الموضوعـات فيهـا تتنـوع وتختلـف . ونظرية درايدن هذه ، من جهة أخرى ، لم تأخذ بعين الاعتبار ذوق الكـاتب الخاص ، وإنما اقتصرت على جانب من الأثر الأدبي ، وهـو ملاءمـة اللفـظ لطبيعة الموضوع.

وفيما بعد أصبح الناس ينظرون إلى الأسلوب مـن قِبَـل أنـه مرتبـط بشخصية المبدع ، وأنه تعبير عن شخصية الإنسان. فالأسلوب ، كما يقـال بالمثل الفرنسي ؛ هو الإنسان.

وبموجـب هـذا النهـج في النظر إلى الأسـلوب أصبحنـا نتحـدث عـن أساليب العصر ، أو عن أساليب مدرسة ما . ولكن حتى في ذلك الحين ، لم نكن قد توقفنا عن التأثر بالاستعارة ، وباللغة على أنها ثـوب الفكـر. بـل لم يزايلنا الشك فيما إذا كـان النظـر إلى الأسـلوب في عهـد بـوب (٣) Pope يختلف عنه في عهد الرومانسيين ، لأن الطرفـين قـالا الشـيء نفسـه بطرائـق متباينة. إذاً ما الفرق بـين أن نقـول : اختـلاف طرائـق الكـلام أو اختـلاف الكلام نفسه في التعبير عن الأشياء ؟ .

وفي القـرن الثـامن عشـر كتـب جـراي (٤) Gray لصديقـه ماسـون (١٧٧٢) حول إحدى قصائده يقول : " إنها حادة ، صريحة ، ممتعة ، ولـو كان الوجدان يقف على قدميه –كما تقول الحكمة المأثورة – لجعـل منهـا زهرة في يده. زهرة يخالطها التعبير الأخاذ . إنها تنفذ في الخيال ، والسمع ،

والقلب. وهذا جدُّ مرضٍ بالنسبة لي " .

إن هذه العبارات تمثل نوعاً من التعميم الرومانسي ، فما الذي نستفيده من " التعابير الأخاذة " ما دام يقرر مسبقاً أن القصيدة مؤثرة . على أننا كلما اقتربنا من عصرنا وجدنا التمييز بين المادة والأسلوب يغدو أمراً منبوذاً ، وأصبح هذا المبدأ من المبادئ المسلم بها لدى جل تيارات النقد . فالعمل الفني ينظر إليه من خلال وحدته العضوية Organic Unity فالمادة ، والطرائق ، والأفكار ، والتعابير ، والعناصر الأخرى كافة، ما هي إلا شئ واحد . وهذا المبدأ أصبح أساساً للاتجاه الجمالي في النقد . ذلك الاتجاه الذي لم يعرف أي تغيير من هذه الناحية على وجه التقريب.

يقول بلومفليد [٥] Bloomfield في مقالة له بعنوان : " الألسنيّة في العلوم " : " إن التغيير الذي يطرأ في العادة لا يمس إلا جانب المعنى ، فلو نظرنا في تطورات النحو التوليدي لانتفى الشك في هذا ، وإنّ خلاصة الوضع هي أنهم أعادوا النظر فيما سبق من ألفاظ ، فبحثوا فيها ، أو أكدوا عليها ، وزادوا منها " .

إلا أن رأي بلو مفيلد هذا رأي عام جداً فطبقاً لهذه الفرضية لا نستطيع أن نتحدث عن فكرة واحدة بوسائل تعبيرية متعدّدة ، وإنما عن أفكار متعدّدة فحسب. فما الذي يبقى من الأسلوب ؟ الجواب: لا شئ ! . وقد جاء الجواب من ريتشارد. اوهمان [٦] R.M. Ohmann في كتابِهِ : الأسلوب في النثر القصصي " : Style in Prose Fiction : " إن الأسلوب لا يتأتى من طرائق التعبير عن شئ ما كما يكون الحال بالنسبة لكرة الطاولة حيث التكتيك نابعٌ من الطرق المختلفة في ضرب الكرة . فبهذا المفهوم لا يوجد أي شئ يمكن أن نسميه " أسلوباً " والناقد يستطيع أن يتحدث عما يريد الكاتب أن يقول ، لكنه لا يستطيع أن يتحدث عن الأسلوب . وهو بارعُ في الحديث عن الوحدة أو الجزء ، والفكرة ، أو الصورة ، دون أن يترك هامشاً للفروق الفردية التي يجب أن تخطر بالبال

حين نتكلّم على شئ اسمه الأسلوب . فالأسلوب بذلك المعنى ما هو إلا فرضيّة إنشائية عديمة الجدوى ".

ففكرةُ الأسلوب لم تعد تلك الفكرة البسيطة في نظر النقد الأدبي الجديد (٧) . ففي انجلترا ، وأمريكا ، على السواء ، كانت ثمة تعقيدات كبيرة في النشاط النقدي التطبيقي على الأسلوب ، دون إدراج لمصطلح التحليل الأسلوبي . Stylistic Analysis وتجربة ريتشاردز (٨) I.M. Richards في كتابه " النقد التطبيقي ، Practical Criticism الذي صدر في العشرينات جعلت مهمة النقد الجديد في أمريكا تفسير الآثار الشعرية وقراءتها عن كثب . إن فكرة استخلاص طبيعة كل عمل أدبي عن طريق التأمل في خصائصه الفنية من أقصر طريق هي في حدّ ذاتها مبدأ من مبادئ الأسلوبية ، وكل ناقد يحاول أن يأخذ نفسه بالتعامل الفعلي مع النص الأدبي إنما هو دارس أسلوبي. على أن " النقد الجديد " لم يتحدث عن الأسلوب بشيء يزيد عما قال به حول " الجمالية " ذلك لأن كلمة الأسلوب لم تتخلّص بعد من المألوف ، والفكرة منها لم تحدّد تماماً و لقد أصبحت الحاجة ماسة إلى ابتكار تعبير جديد يكون بديلاً للفظة الأسلوب، ويحظى بقبول المحافظين والمجدّدين على السواء.

وبالإمكان أن نستعمل لفظة الأسلوب دون أن تستدعي ما ارتبط بها من المعاني ولكن سيلاحظ أنها من البساطة بحيث لا تقنع بعض فروع علم اللغة ، ولا النقد الذي يرفض فكرة التفريع. وبصفة عامة فإن عالم اللغة يبدو حائراً امام الصعوبات التي أشرنا اليها. فخلافاً لما أكده بلو مفليد نجد عدداً من دارسي اللغويات يرون وجوب الحديث على الأسلوب بمعنى الشيء الواحد في طرائق متعددة. فشارلز بالي (٩) : أحد مؤسسي الأسلوبية المعاصرة – Charles Bally – يعرفها بأنها " دراسة العناصر المؤثرة في اللغة . وهذه العناصر تبرز بوصفها عوناً ضرورياً للمعاني الجاهزة . ويذهب هوكو (١٠) Hockett إلى أبعد من ذلك في كتابه : " دروس في علم اللغة الحديث " فيؤكد أن أي معنى يمكن أن نعبر عنه بطرق عدة .

وان اختلاف التركيب في العبارة عن الشيء الواحد هو الذي يحدد لنا الأسلوب ، بل هو ناجم عنه ؛ ثم يورد المثال التالي :

- He came too soon

- He arrived prematuely.

فالعبارتان تؤديان معنى واحداً. وقد انهمك استفين يولمان [١١] Ullmann في دراسة الفروق بين هاتين الجملتين المقتبستين من بروست [١٢] Proust مسلطاً الضوء على أن الفرق بينهما هو الأسلوب ، أو هو العناصر المؤثرة في التعبير عن المعنى.

ومحاولات اللغويين الرئيسية في التوصل إلى حل لهذه الاشكالية كانت تقودهم إلى الحديث عن الصياغة أو الصنعة ، و اخيراً قادتنا أبحاث شومسكي في النحو التوليدي إلى الفرضية الجديدة التالية : وهي أن البنية العميقة للجملة قد تكون القاعدة الأساسية العامة لدلالات اللغة . وهذا ينطوي على فرضية مفادها أن أي تغيير في التركيب النحوي ينتج عنه تغيير في المعنى ، وان أيّ دلالة مبتكرة ، في لغة ما ، تعنى تغييراً في التركيب النحوي ، أو في النظائر النحوية لتلك اللغة.

والاختلاف بين جملتين مترادفتين هو الأسلوب . وهذا – في حقيقة الأمر – يعود بنا إلى الرأي القديم الذي يقول بأن اللغة هي ثوب الفكر . إن كلاً من التعريف القديم ، والحديث ، للأسلوب ، وما اقترحته من حدود في التمهيد ، يحتاجان إلى بحث عميق ، واستقصاء دقيق . على أنني لن اتطفل كثيراً على الفلسفة ، أو علم اللغة ، من قبل عدم الاهتمام، وإنما من قبل الضرورة . وسأتجاوز ذلك إلى التذكير بحق الناقد في أن يستعير موسى أوكام [١٣] Occam ليستعملها في قطع كل ما هو زائد أو يتعارض مع أبحاثه. بما في ذلك أبحاث كتبت حول الأشكال والصور ، وعلاقة ذلك بالجانب التركيبي للجمل . والكثرة الساحقة مما قيل في معنى المعنى ، فمثل هاتيك الآراء أصبحت من التجريد بحيث لم يعد بإمكان النقد الأدبي أن يستوعبها أو حتى يصنفها أو يقرر اتباعها. واكثر من ذلك فإن هذه

البحوث جعلت من الناقد شخصاً عاجزاً ، لا همّ له سوى أن يردد أقوال اولئك الدارسين ، واصبحت قيمة عمله تتحدد في مدى خضوعه لما يعتبرونه تفسيراً للأدب لا تبعاً للألعاب اللا أدبية التي يزاولونها بشتى الطرق.

بيد أن فكرة الأسلوب يمكن انقاذها مما آلت إليه عبر ثلاث طرق متضافرة وهي :

أ- أن يعتمد الناقد على تأمل اللغة العادية ،وان يتخذ لنفسه موقفاً منها استناداً إلى حساسية قارئ لم يخالط ذوقه الأدبي شيء من فساد مبعثه التحامل أو الهوى. ومثل هذا القارئ ، بالطبع ، قادر على التمييز بين الطريقة والمادة ، بين ما يقال والطريقة التي يقال فيها. إن غاية الأدب هي أن يصل لكل إنسان ، في مجال عمله ، وان يستولي على جوانحه ، وان يؤكد له أنه أفضل أنوا ع " البحث " بالمعنى الذي يفهمه من " البحث " رجل الاقتصاد . وان يجد فيه الصدى لما يدور في خلده . ولا حاجة إلى البرهان على أن حدوث مثل هذا الشيء هو تجسيد للأسلوب. وليس من شك في أن مثل هذا الاحساس يؤدي بالقارئ إلى الحديث عن الأسلوب. وان التجربة ، والخبرة العملية ، تؤكدان هذا .

ب- ويستطيع الناقد أن يتنكر لذلك الاتجاه الذي يرى في كل تغيير شكلي ، أو تصويري ، تغييراً في الفحوى.

لقد ذهب إلى مثل هذا الرأي ريتشاردز في كتابه : التعليم بواسطة الشروح: Teaching in Inter-pretation ، فمثل ذلك يستدعي ذكاء خلاقاً وعبقرياً . ولكن من الجائز أن يكون هذا الرأي أساساً لعمل رائعٍ بالنسبة للأدب وأهدافه القصوى.

جـ- ويستطيع الناقد أن يذهب مع الاتجاه القائل بأن أي اختلاف في الصورة يؤدي حتماً إلى اختلاف في المعنى . ولكن عليه أن يرفض انتفاءَ فكرة الأسلوب ، فلا يمكن أن يختفي الأسلوب ، وانما هو مندرج في المعني. وهو جزء منه و لا بدّ أن يُعْطي حقه من البحث. وبالنسبة لي – شخصياً.

أفضل أن أسلك الطريقة الأخيرة ، على اعتبار أن الأسلوب ركن من أركان المعنى . ولا استبعد من الناقد أن يجمع بين هاتيك الطرق ، في آن واحد ، دون أن يجازف بالوقت أو الغاية . ولست أزعم أن أيّاً من هذه المسالك يمكن أن يتيح للناقد كل ما يطمح إليه من مجالات ليتابع أعماله ، بيد أن من الضروري له أن يشهد - من خلال التطبيق - والمصطلحات الأدبية ، الجانب الذي يمكن أن يدرسه من العمل الأدبي من حيث هو "الأسلوب ".

تحصيل الحاصل أن الحديث عن الأسلوب يعنى الحديث عن الاختيار Choice فالكاتب ينتقي من المعجم ، وينتقي من دلالات اللغة التي يستخدمها ، ثم يأتي بعد ذلك الاختيار الثانوي ، وهو اختيار المعاني . وعندما نتحدث عن الاخنيار هنا فإننا غالباً ما نقصد النوع الأول باعتبار انه اختيار مادة الموضوع بالمعنى الواضح للكلمة . فلو قلنا مثلاً إن كاتباً اختار أن يكتب عن تراجان Trajan [١٤] أو عن مسقط رأسه أو عن جغرافية بلد من البلدان ، فهذا عمل لا علاقة له بالأسلوب . ونستطيع أن نوضح ذلك بالاشارة إلى أن اختيار الكاتب للأساطير مثلاً أو الحقائق التاريخية أو المواقف الأيديولوجية أو سير الاشخاص ، كل ذلك هو من الاختيار الثاني الذي يتعلق بالمعاني وظلالها ، وما تستكمل به مقوماتها الأساسية ، وهذا يتم بطريقة واعية جداً . ولا أثر فيها للأسلوب.

دعنا نقف الآن عند هذا المثل البسيط، وهو مثل غير أدبي. إنَّ أي تقرير علمي لا بد أن يكون نتيجة لتجربة ما. وفي هذه التجربة أكثر من زاوية نهتم بها، لتحقيق ما نصبو إليه من غاية ففي المقام الأول هناك علامة الجمع (+) التي تشكل السنية أولية Pre-Linguistic هي لبوس المادة. فدون كتابة هذه العلامات لا يمكن اعداد التقرير كما لا يمكن أن يتواصل معه أولئك الذي وصفت لهم تلك التجربة، وهي التي تعطي التقرير طابعة الرياضي، الخاص. ولو كان بالامكان أن نتكلم عن اللغة، من حيث هي لبوس الافكار الأولية البسيطة لوجدنا في هذا المثال شيئاً مطابقاً

لذلك الذي نريده.

ولكن ، في مثل هذا المثال ، وجدنا مجال الاختيار محدوداً جداً . فالاحساس في التقرير العلمي غير وارد ، وكذلك الإيقاع الذي يتوجه به الكاتب نحو القارئ ، وهذا أمر طبيعي ، كذلك الافعال توشك أن تكون محظورة ، وإذا وجدت فإنها لا تشكل سلسلة مطردة ، بل أفعالاً معزولة ، مفردة ، ومع ذلك فإن في هذا التقرير شيئاً من الأسلوب يتمثل في إثارة الأسئلة حول مضمون التجربة ووصفها وتحديدها للنتائج بأكثر من عبارة ، بإيجاز أو بإطناب ، بوضوح أو دون وضوح . وفوق ذلك ، بالمستطاع ، أن يكتب هذا التقرير بطريقة تعرض النتائج عرضاً يسبب التوتر أو الدهشة ، فور إعلانها . وقد يلجأ كاتب التقرير إلى انتحال صفات المناطقة ، أو علماء النفس ، وهذا كله ، يمثل ذلك الجزء من التقرير الذي اعتبرناه آنفاً " الأسلوب " . وقد نعثر على هذا الأسلوب في التقارير الرياضية التي يكتبها رياضيون حراص على إبراز ما لدى الرياضيات من تأنق.

والذي لا شك فيه أن النص الأدبي ذو مادة أكثر تعقيداً ، وان مجال الانتقاء فيه أكثر اتساعاً. إذ لا بد للكاتب من إبراز أحاسيسه ، وتوجهاته ، نحو القارئ . ومن المؤكد أن الحديث عن موضوع محدد ، تناوله الكاتب بطرق مختلفة ، أمر لا مسوغ له ، فالمشاعر ، والاحساسات لا تنفصل عن التعبير ذاته ، وهي جزء من المعنى ، وهذا الجهد ليس بزائد يمكن الاستغناء عنه ، وانما هو موجود ليلاحظ ويُبحث.

إن المعاني البارزة ، في النص ، ما هي إلا نوافذ نستطيع عبرها ملاحظة هذا الجزء . فما الذي يجعل كاتباً يختار هذه اللفظة دون تلك . ولماذا استخدم هذا الدال دون غيره ؟ . وعلينا حين نتصدى لدراسة العمل الأدبي أن ندرس طبيعته ، وتأثيره ، وأن نتبع القاعدة العامة لذلك ، وهي : النظر إلى النص بصفته وحدة كلية معقدة ، دون أن نجشم أنفسنا عناء البحث في الحوافز التي أدت إلى عملية الخلق. فأكثر القراء يتوقفون عند هذه النقطة ، دون أن يتجاوزوها إلى ما هو أعمق . والقاصرون من

الدارسين يقودهم اهتمامهم بها إلى دروس متنوعة يجيبون من خلالها عن تساؤلات تنشأ من هذا الجري وراء البواعث . وقد يضطرون إلى النكوص عن العمل الأدبي ليبحثوا في تجارب المؤلف ، بل قد يعمدون إلى البحث في الفلسفة ، والمعتقدات ، التي كان يؤمن بها ، أو كانت سائدة في عصره ، وقد يلزمون أنفسهم بتقصي الأخلاقيات ، والظواهر الاجتماعية ، التي أثرت فيه.

على أنهم لو بذلوا جهودهم في دراسة نتاج المبدع نفسه ، أكثر من دراسة الظروف المحيطة به ، فلربما يعثرون على الخطوط الرئيسية الخاصة التي تتكون منها الصورة . وفي هذه الحال سيكسب العمل الذي يقومون به الطابع الأسلوبي ، وإذا تمكن الدارس من خلال الاستقصاء أن يصل إلى فهم جديد للشكل الأدبي فسيكون هذا البحث الاسلوبي قد أعطى ثمرة نقدية حقيقية.

والوحدة العضوية في العمل الأدبي شيء لا يمكن إنجازه بسهولة ، وهي ليست مما يمكن أن يختطفه الكاتب من العالم الخارجي ، وإنما هي شيء يُخلق . وهذه الوحدة يمكن تحقيقها عبر عدة طرائق . ففي بعض الأحيان يكون لدى الشاعر الغنائي إيقاع معين يتصادى في خلده قبل أن تتعين الألفاظ التي ستناسب هذا الإيقاع أو القصيدة . وقد يكتب سطراً ، أو عبارة ، وهو لا يعرف المدى الذي ستصل إليه القصيدة. ونادراً جداً ما يحدث أن ينظم شاعر قصيدة بكاملها في جلسة واحدة . والكاتب حين ينتهي من كتابة النص – للمرة الأولى – يشرع في محاورته فيبعث فيه الانسجام والتناسق . وكاتب القصة ينشغل أولاً بأشخاصه وظروفهم ، ثم يعقب ذلك انشغاله بمدى مطابقة اللغة التي يستعملونها في القصص مع اللغة أو اللهجة التي يستعملونها في الواقع. ولهذا فإن أكثر الكتابات القصصية تحتاج إلى إعادة نظر ، سواء على الورق بعد إنجاز الكتابة الأولى ، أو حتى في الذهن قبل اكتمال النص . ولكن ، من الواضح ، أن الكتاب ينظرون إلى هذه العملية – إعادة الكتابة – من زوايا مختلفة اختلافاً كبيراً.

فبعضهم يِعُدها مجرد عملية صقل وتهذيب ، وآخر يرى فيها تعديلاً جذرياً في المعاني.

ومن الخير للناقد أن ينظر للمسألة نظرة أعمق ، فالعمل الأدبي حقيقة كاملة بوحدته وبنيته التامة الخلْق . وهو ، في الوقت نفسه ، تأليف لغوي ذو عناصر ترتبط معرفتنا لها بعلاقات متشابكة ، ونستطيع ، تبعاً لذلك ، بشيء قليل من المعالجة المجردة ، التي لا تخلو من إزعاج ، أن نبحث في هذه العلائق الشائعة في ثنايا النص . فاللفظة التي لها بريق السحر في بيت شعر من إحدى القصائد ، قد تكون حوشية في جملة أخرى . وأن دراستنا للأسلوب يجب أن تنصب على هذه الظاهرة . بما في ذلك ارتباطها بفلسفة المعنى Philosophy of Meaning أو النظرية السيكولوجية في الخلْق الأدبي.

لقد تميزت الدراسات الأسلوبية المعاصرة بالاندفاع في اتجاهين متمايزين : أحدهما ، جاء من الدارسات اللغوية التاريخية والثاني ، من النقد الأدبي . وجاء الاندفاع الأسلوبي عبر النقد الأدبي واسعاً في النقد الأنجلو – أمريكي . وجاء الاتجاه الآخر من علم اللغة الأوروبي ، ومن فقه اللغة التاريخي – المقارن ، الذي بدأه الرومانسيون.

وقد بدا أن النوعين من الدراسة الأسلوبية يشكلان وحدة تامة ، فأهدافهما تختلف بصورة جزئية ، ولم تكن ثمة محاولات للتوفيق بين الاتجاهين . ويتبين في حقيقة الأمر أن المدرستين تعاملتا بالأشياء ذاتها في أثناء عملهما على تحقيق أهدافهما . ولهذا ، يمكن النظر إليهما من زاوية واحدة . فكل من المدرستين وضعت قوة الابداع في مواجهة القواعد المدرسية الميكانيكية الثابتة التي جثمت على الأدب وشلّت ما فيه من حيوية ودفء . وقد صور العالم الأوروبي Leospitzer [١٥] هذا الوضع في الفقرة الحيوية التالية المأخوذة من كتابه " الألسنية وتاريخ الأدب " :

" عندما بدأت اختلف إلى دروس الألسنية الفرنسية على يدي العالم موير لوبك لم تكن لديّ صورة واضحة عن الشعب الفرنسي ، أو عن

الخصوصية التي تتمتع بها لغتهم . ففي هذه الدروس عرفنا أن الصوت (a) عبارة عن حركة لاتينية ، وأن الصوت (e) الذي يلفظ بأشكال متمايزة ، كما هو الحال في كلمتي Pere أو Pater مثلاً يمثل طريقة جديدة في خلق الأصوات من حيث لم تكن ... طريقة اختصرت ستة أصوات لاتينية في صوتين اثنين فقط ، وأخيراً في صوت واحد . وكنت اعتقد – باديء ذي بدء – أن للسيد لوبك إلماماً واسعاً بتاريخ الفرنسيين ، ولغتهم حين يقارنها ببعض اللغات الرومانسية . ولم نكن نسمح لانفسنا بتأمل هذا الصوت اللغوي ، ظناً منا بأننا نجهل حقيقته الكاملة .

وكنا نصرف الوقت في تأمل الأصوات القريبة من هذا الصوت ، أو الشبيهة به ، وعندما تتلمذت في سنة تالية ، للعالم العظيم ، فيليب أوغست بيكر Becker الذي أظهر من الكفاية ، والبراعة ، شيئاً كبيراً ، سواء في دراسته : حجاج شارلمان Pelerimaje de chrlemagne أوفي دراسته لكوميديا موليير Moliere حيث تتجلى مقدرته في إضفاء الصبغة العلمية على دراسته لكل مقطع من مقاطع النثر التاريخي ، أو الأعمال الفنية ، التي تناولها في أسفاره ، آخذاً ، بعين الاعتبار ، العناصر الشخصية ، والمصادر الأدبية ، التي تأثر بها الكتاب، واستلهموها في مبدعاتهم الفنية ".

ولقد أراد سبتزر ، من وراء هذه الفقرة في مقدمة كتابه المذكور آنفاً، أن يمهد لهدفه ، وهو أن لا يكتفي بتقليد أستاذه هذا ، وإنما يريد أن يذهب لما هو أبعد في التعامل مع الأثر الأدبي . والرسالة التي أخذنا منها الفقرة السابقة كتبت عام ١٩٤٨ ، وفيها يشير إلى علامات صوتية تتخلل درس الأدب.

وهذا ، بالطبع ، من حقل ثقافي مغاير لما كان عليه الحال بالنسبة للنقد الرومانسي الذي عرف في القرن السابق. وقد أنشأ سبتزر – بهذه الملاحظة – علاقة حميمة بين مهمة علم اللغة ، وذوق الباحث الأدبي . وبعض الألسنيين الأوروبيين يقتربون من هذا الموضوع من زاوية أقل تواشجاً مع الأدب . فتشارلز بالي Bally – مثلاً – يحاول أن يدرس

الأسلوب بالاعتماد على دراسة المنابع الأساسية للغة ، ثم بعد ذلك تأتي دراسة الأدب ، أي أن اللغة هي الأصل والأدب فرع لذلك . وهذا الرأي الذي أوضحناه لم يعترف به بالي Bally ولا أتباعه ، بل هم يدافعون عن أنفسهم إزاء هذا التوضيح.

أما كروزو Cressot (١٦) وماروزو ، ودي فوتو فقد اهتموا بالبلاغ الأدبي للغة. وظل ثمة تساؤل حول الأسباب التي تجعل دارس اللغة، مثلاً ، يعنى بدراسة الأسلوب ، أكثر من الأدباء بالمعنى الواسع لكلمة الأدب . إن استمرار هذه الظاهرة ، أثـر بصفة عامة ، في موقف الكتاب تجاه هذا الموضوع. وفي انجلترة لم تكن تقنية اللغويات متطورة تطوراً كبيراً . ولكن الوضع لم يكن يختلف عما وصفه سبتزر ، إلا أن الدراسات الأدبية ، في بداية هذا القرن ، كانت تتمتع بإشراف مباشر وواسع من الألسنيين الألمان. وقد تقاسمت الجهد الذي بذلوه ، والوقت الذي أضاعوه ، فرصة الاهتمام بالانجليزية على عهدين : القديم والوسيط.

و قد كان الأمر – كما هو بالنسبة لموير لوبك ، : الاهتمام بالأدب القديم ، وعدم الاقتراب من الأدب الحديث المعاصر . وفي الجانب الأدبي ، اهتموا كثيراً بتاريخ الأدب ، واهتمامهم هذا كان ينصب على الحقائق المحيطة بالأدب ، وليس على الأدب ذاته . وعمل بيكر Backer الذي ذكره سبتزر و أوردناه قبل قليل هو الأقرب إلى طبيعة الدراسة الأدبية من كثير مما كتبه النقاد الأنجلو – أمريكيون قبل الحرب العالمية الأولى .

وفي بداية الحرب الأولى ، ظهرت حركة أدبية جديدة ، أعلنت عن نفسها من خلال قصائد اليوت Eliot و نقده . ومن خلال شعر باوند Pound و دعواه ، وفي نثر جويس، وجدليات وندهام لويس Lewis . لقد مثلت هاتيك الأعمال الأدبية أرضية لحركة أدبية جديدة مضادة للجمود . ففي الوقت الذي كانوا فيه يبدعون أعمالاً جديدة ، حاولوا – جاهدين – وبوسائل شتى ، أن يشدوا أنظار الناس إلى العمل الأدبي ، وإلى الموهبة الأدبية ، وأن يصدروا أحكاماً بصدد الأدب الذي راقهم .

وكان هذا النقد ، بادئ الأمر ، ثورة على النقد المدرسي ، و الأكاديمي ، الذي خيم على الدراسات الأدبية . إلا أنهم – للأسف – أصبحوا – وفي وقت قصير – أسرى هذا الموقف ، فلم يستطع أحد منهم أن يقدم شيئاً يتجاوز – من حيث الزمن – الرواية في عصرها المتوسط ، أو تأثير الثورة الفرنسية على الأدب الذي أنتجه وردزوورث و كولردج [١٧] .

وأنصب الاهتمام على اللغة الشعرية من حيث أنها علامات على الخيال الشعري الذي يحتل موضع القلب من نظرية الخلق الفني ، ولهذا فإن الاندفاع تجاه ما يسمى بالدراسة الأسلوبية ، بالمعنى الدقيق للكلمة ، جاء من الاتجاه النقدي التكاملي .

و تاريخ الأدب لهذه الحقبة ليس بالشيء الذي أهتم به الآن . وسأوضح ذلك فيما بعد .

و إذا نحن قارنا التأثير الذي تركه نقد اليوت بذلك الذي تركه آرنولد Arnold [١٨] فسنواجه بالاقتباسات الكثيرة التي ضمنها اليوت فيما كتب ، فالخطاب النقدي لدى اليوت يعتمد بصفة أساسية على الرجوع لبعض الرسائل الخاصة ، وتحديده لطبيعة الشعر في مقالة عن مارفيل Marvell وعن الشعراء الميتافيزيقيين ، وعن درايدن Dryden، تكون بفضل ملاحظته لما يشيع بصفة دائمة من عناصر في قصائد فردية ، ومقاطع موغلة في الخصوصية ، مع مقارنتها بالرسائل الشخصية لشعراء آخرين ، في عصر آخر .

وقد استهل وندهام لويس كتابه " رجال بلا فن " الذي يعتمد على قطعة من أدب القراصنة البدائيين ، بمقابلة بين رسالة هنري جيمس James وأخرى من الدوس هكسلي Huxley . لقد وقع النقاد في المزالق المدرسية ، وأخذوا يكتبون مناظرات ، ودعاوي ، تختص بحركتهم الأدبية فقط . بيد أنهم ، وبحكم الانتاج ، ظلوا على صلة وثيقة بابحاثهم المتعلقة بالطبيعة الداخلية للعمل الفني . و تبعاً لذلك احتفظوا بجاذبيتهم التي منحتها لهم المعيتهم الأكاديمية . لقد احتلت أفكار هذه المدرسة النقدية الجديدة ،

مكانتها الأكاديمية ، الرفيعة ، منذ عام ١٩٢٠ ، في المدرسة الإنجليزية بكمبردج . وكان قسم اللغة الإنجليزية في جامعة كمبردج هو أول قسم في العالم يهتم بالأدب الحديث وعلى الرغم من أن كمبردج لم تكن تعرف الكثير عن هذا الأدب فانها تظل الرائدة في هذا الباب . وقد كنّا نواجه صعوبات في البحث عن نماذج الأدب الجديد ، وتوجهاته النقدية ، في المظان الأكاديمية .

و كان أول من نبه إلى الشعر الحديث ، ونقده ، ريتشاردز في محاضراته المبكرة ، وكتاباته المنشورة .

وكان اليوت قد عرض لكتاب ريتشاردز عن " العلم و الشعر " وجاءت الخطوة التالية من ليفز Leavis أحد أساتذة كمبردج اللامعين . ومانسفيلد فوربز Forbes الذي لم يترك مؤلفات كثيرة ، ولكنه عرف ، في تحليله للشعر ، بدقة الاحساس ، ورقة المشاعر ، ومتابعته الدؤوبة لأعمال ريتشاردز الذي تطرق لدراسة الأدب ، انطلاقاً من ميدان علم النفس التجريبي . وأما ثمرة جهوده ، في الأدب ، فقد أوضحها بصفة أساسية فوربز . لقد اهتم ريتشاردز بنظرية التوصيل و الدلالات ،وعبر عن عدم اقتناعه بجدوى الدراسات السابقة و طريقتها في التعامل مع الأدب ، وسجل تجربته الجديدة هذه في كتابه : " النقد التطبيقي" Practical Criticism [١٩] ليصبح هذا الكتاب علامة فارقة في هذا الميدان .

و تتمثل تجربة ريتشاردز في عرض قصائد قصيرة – مقطوعات – من مستويات مختلفة ، بساطة ووضوحاً ، على خليط من الطلبة ، و المدرسين ، دون كلمة منه عن الشاعر أو عصره . ثم طلب إليهم أن يتذوقوها ، ويبدوا آراءهم بها . و كانت النتيجة أن الجميع استطاعوا ، دون الاستعانة بالمعلومات التاريخية ، أو الأدبية ،أو حتى الأحكام التقليدية، أن يستجيبوا لهذه المقطوعات و يصفوها بدقة .

و المدهش أن بعض هؤلاء الطلبة لم تفسر لهم الكلمات التي تتضمنها النصوص .

و في القسم الثاني من الكتاب عرض ريتشاردز للمغزى النظري من هذه التجربة . و اقترح سلماً للقيم يمكن بواسطتها تقويم المواد . و يصعب القول بأن ريتشاردز قدم للقراء أدوات جديدة ، يقرؤون بها نصوص الأدب ، ويفسرونها ، ولكن التجربة أوضحت بما لا يدع مجالاً للشك : ما الذي يحتاج إليه القارئ. و أنه – أي القارئ – يستطيع أن يتذوق الأدب دونما حاجة إلى أشياء مسبقة ، عامة أو خاصة ، تاريخية أو لا تاريخية .

و هذه الطريقة التي اتبعها ريتشاردز لا تخلو من الشطط . وقد عرفت الثلاثينات من هذا القرن ثورة في تعليم الأدب . وتتمثل هذه الثورة في نبذ التاريخ الأدبي ، أو ما يحيط بالعمل الأدبي ، من حقائق ، وتركز الانتباه في قراءة الأعمال الأدبية و تفسيرها فقط ، و أصبح النقد التطبيقي بهذا المفهوم أسلوباً لاستنطاق النص. واحتل مكانة علية في مناهج النقد ، والتعليم الجديدة ، كما هو الحال الآن. و أصبح يطلب من طلبة الدراسات الأدبية أن يكتبوا أبحاثاً و دراسات حول الأعمال الأدبية ذاتها ، و ليس مقالات تاريخية بحيث يتم التركيز في النصوص ، وما تمثله من أنساق.

لقد حاول وليام إمبسون Empson [٢٠] ، التلميذ اللامع لريتشاردز، أن يتعمق في إشكالية الغموض ، أو المعنى الجمعي ، الذي يتجلى في صورة نظام رفيع خلال النص أدبي . وهذه الحركة انتشرت بسرعة في الولايات المتحدة ، وترسخت على قاعدة متينة عرفت باسم النقد الجديدة New Criticism . و يتمثل هذا النقد بصفة خاصة في أعمال جون كرو رانسوم Ransom وكلينث بروكس Brooks وآخرين كثيرين . و تحصيل الحاصل أن الخروج على الأكاديمية ليس ابن هذا الوقت ، و إنما تم ذلك منذ زمن . فهذا " النقد الجديد " لا يعتمد الحكم ، أو الذوق ، أو الرجوع للمعلومات ، وانما يعتمد على التحليل فقط ، باعتبار أن العمل الأدبي هو المرجع الأول و الأخير .

و أخذ هذا النقد القائم على الأسلوبية يتخذ لنفسه مساراً مستقلاً عن جوانب الثقافة الأخرى .

الهوامش :-

(١) لونجاينوس : فيلسوف و ناقد إغريقي عاش في القرن الثالث قبل الميلاد و خدم الملكة زنوبيا و هو مؤلف كتاب " الأسلوب الرفيع " وثمة شكوك تثار حول صحة نسبة الكتاب إليه . انظر : سكوت جيمس : صناعة الأدب ، ت هاشم الهنداوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٦ ص ٧٢- ٨٤ و انظر أيضاً : كرومبي : قواعد النقد الأدبي ، ترجمة محمد عوض محمد ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، دون تاريخ ص ١٥٩.

(٢) جون درايدن Dryden (١٦٣١ - ١٧٠٠) كاتب وشاعر و ناقد مسرحي ، يعد أباً للنقد الانجليزي .

(٣) الكسندر بوب Pope (١٦٨٨- ١٧٤٤) شاعر ، ويعد من ابرز الشعراء في تاريخ الأدب الانجليزي .

(٤) توماس غراي Gray (١٧١٦-١٧٧١) وهو من روافد الحركة الرومانسية .

(٥) بلومفيلد Bloomfiled لغوي أمريكي وهو مبتدع المدرسة السلوكية في اللسانيات ومؤلف كتاب اللغة Language . للمزيد راجع: ميشال زكريا: الالسنية المبادئ و الأعلام ، الجامعي للدراسات ، بيروت ، ١٩٨٠ ص ٢٣١ - ٢٣٥ توفي بلومفيلد عام ١٩٤٩ . انظر عبد السلام المسدي : الاسلوبية و الاسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط١\ ١٩٧٧ ص ٢٣٨.

(٦) ألسني أنجليزي يهتم بدرجة خاصة بالنثر القصص . له كتاب ذكره غراهام هو في كتابه .

(٧) النقد الجديد : تعبير أطلق على مدرسة التحليل الشكلي التي سادت في القرن العشرين في الأدبين الامريكي و البريطاني . ومن رواد هذا النقد رانسوم ، بروكس، باوند ، إليوت ، وغيرهم . أنظر = Spingarn , J , E , The New Criticism , ed by , Burgum ,E ,B , Newyork , 1930, pp 3 - 25.

(٨) ناقد بريطاني له مؤلفات كثيرة يذكر بعضها المؤلف ، وهو رأس مدرسة التحليل

النفسي في النقد الأدبي التطبيقي ، انظر ترجمته في مقدمة كتابه المنقول للعربية : مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة ، ص١ ، ١٩٦١ ص ص ٣- ٣٣ .

(٩) ألسني سويسري (١٨٦٥ - ١٩٤٧) تتلمذ لسوسير و تأثر به ، وأشرف على طبع كتابه " دروس في الألسنية العامة " . من مؤلفاته الأسلوبية الفرنسية " " اللغة و الحياة " . و " اللغويات العامة " . انظر = المسدي : السابق ص ٢٣٧ .

(١٠) هوكو : ألسني فرنسي اهتم بدراسة لغة النثر القصصي خاصة .

(١١) ستيفن أولمان : عالم لسان بريطاني معروف ولد سنة ١٩١٤ . ترجمت بعض كتبه الى العربية ، من اشهرها كتاب " علم الدلالة " ؟

(١٢) بروست Prost كاتب رواية فرنسي ، عاش ما بين ١٨٧١ و ١٩٢٢ له ديوان شعر " الملذات مع الأيام " ١٨٩٦ و رواية " البحث عن الزمن الضائع " وكانت هذه الرواية بداية تيار قصصي عرف باسم الرواية النفسية . أو رواية تيار الوعي.

(١٣) شخصية اسطورية اغريقية اشتهرت باستعمال موسى حادة للقص من كل شخص أو شيء لا يطابق المقياس الذي لديه، بصرف النظر عن كون تلك الأجزاء المقطوعة مهمة أو غير مهمة، وبصرف النظر عن تأثيرها في الكائن ككل

(١٤) تراجان Trajan (٥٣- ١١٧م) امبراطور روماني حكم ما بين ٩٨ - ١١٧ق . م . نشطت التجارة في عهده و نظم الادارة المالية .

(١٥) ليوسبترز : نمساوي النشأة ، الماني التكوين ، فرنسي التخصص ، عاش بين ١٨٨٧ - ١٩٦٠ وهو من علماء اللسانيات و الادب ، من مؤلفاته " دراسات في الأسلوب " و ألأسلوبية و النقد الأدبي " ١٩٥٥.

(١٦) مارسيل كروزو ، من تلامذة شارلز بالي ، وقد اهتم بالطاقة الانشائية و التعبيرية للغة ، سيذكره غراهام هو في الفصول التالية من كتابه . له كتاب : " الأسلوب و التقنيات ١٩٤٧ " .

(١٧) وردزورزت و كولردج : شاعران انجليزيان ، عاشا في القرن التاسع عشر ، وهما رائدا المدرسة الرومانسية في الشعر و النقد .

(١٨) ماثيو ارنولد : Arnold (١٨٢٢ - ١٨٨٨) شاعر ، و ناقد انجليزي، من

أشهر كتبه كتـاب : " مقـالات في النقـد " وقـد نقلـه الى العربيـة علـي عـزت ، وصدر في مصر ، ١٩٦٦ .

(١٩) سبق التعريف به ، وللمزيد انظر = فايز اسكندر ، النقد النفسي عند ريتشاردز ، مكتبة الآنجلو المصرية ، القاهرة ، د ت

(٢٠) ناقد انجليزي معاصر أهتم بدراسة لغة الشعر وله كتـاب مشـهور عنوانـه " سـبعة انماط من الغموض " . انظر ما كتبه عنه ماهر شفيق فريد في :" النقـد الانجلـيزي الحديث " الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٧٠ ص ١٤- ٣٢ .

٢

جوناثان كيلر : اللسانيات و النص

عرفت اللغات منذ وقت طويل من خلال الكتابة ، و قد أصبح واضحاً أن الأمر بحاجة إلى علم جديد في اللغة هو علم اللغة الأدبي أو الكتابي ، الذي ستكون مهمته الانتباه ، بجدية ، إلى قضايا مهمة ، كالبنية ، والأهداف ، والتأثير الذي تتركه الكتابة في القارئ . و لتحقيق غاية كهذه لا بد من إعادة النظر في علم اللغة ، و النظر إليه من حيث هو علم يهتمُّ بالبناء الدقيق للكتابة ، التي هي تمثيل للكلام المنطوق ، مع الالتفات إلى العلامات التي تحيلنا إلى الطبيعة الحقّة للغة بصفة عامة .

و جوناثان كيلر Jonathan Culler أحد المهتمين بهذه المسألة اهتماماً كبيراً . وله مؤلفات و مساهمات كثيرة في هذا الميدان ، من بينها كتابه الضخم " الشعرية البنيوية " و كتابه " سوسير " وقد شارك في مؤتمرات عقدت لهذه الغاية في جامعات أوتاوا و مانشستر و غيرها. و عالج هذه القضية في بحث نشره ضمن أعمال أحد هذه المؤتمرات و هو بعنوان : نحو علم لغة للكتابة : Towards a Linguistics of Writing و في هذا البحث يستعرض كيلر المحاولات الكثيرة ،والآراء العدة ، التي كتبها مشتغلون في علم اللغة حول هذا الموضوع . وهذه البحوث تجمع على أن الكتابة : شكل من أشكال التمثيل المكافئ ، أو غير المكافئ ، لما لدى اللغة

من قدرة على التعبير ،والتأثير ، الذي يتجلى في الكلام المحكي .

وهذا التمثيل لا بد أن يكون قد تأثر –في رأيه – بما مرّت به اللغة من أوضاع تمت فيها دراستها بمناهج عدة كالفليولوجيا ، و الدراسة الوظيفية ، والبنيوية ، فضلاً عن منهج الدراسة السميولوجية Semiological الذي يعنى بتحليل المادة الثقافية المتنوعة عبر مفهوم العلامة و الإشارة .

لقد اشتملت هذه المقالات و البحوث دراسة نصوص و نماذج أخرى من الكتابة التي تمثل أشكالاً أولية من الكلام ، والبحث في علم اللغة الكتابي لا يتطلب – في الواقع – أن تجري الدراسة من خلال نصوص منتقاة تتمتع بالحد الأقصى من قوة الأسلوب، بل يكفي – في رأي كيلر– أن يتناول البحث مجموعة من الأنماط ، والنماذج التي تمثل الشكل الأكثر وضوحاً و شبهاً بالكلام المحكي . ويبدو له أن هناك الكثير من الحقائق التي تتعلق بهذا الرأي . فأياً ما كان الأمر لا نستطيع أن نتصور علماً خاصاً بلسانيات الأدب دون الأخذ بالحسبان أن هذا العلم يعتمد أساساً ، على ملاحظة اللغة المنطوقة التي شكلت ، على الدوام ، القاعدة الأساسية لبنية علم اللسان الحديث ، وإذا نحن غفلنا عن هذه الحقيقة فقدنا الصلة بين لسانيات الأدب و علم اللسان بمفهومه العام النظري . وهذا، بحد ذاته، قضية شائكة .

و يمضي جوناثان كيلر إلى القول : يستطيع المرء أن يقول : إن علم اللغة الذي يكتفي بتناول الوضع اللغوي اعتماداً على الكلام وحده ، دون أن يمر بالكتابة ، هو علم لا يقوم بمعالجة المشكلات التي تتصل باللغة جميعها، لا سيما إذا تذكرنا أن اللغة المكتوبة تقدم للباحث في علم اللغة الإجابة عن كثير من الأسئلة بطريقة تفوق تلك الطريقة التي يجيب فيها عنها الكلام المحكي .

و ثمة جوانب كثيرة من علم اللغة الحديث تعتمد أساساً على لغة الكتابة لدى كل من دينس تيدلوك ، و روي هاريس Harris في كتابه

" صانعو اللغة " وقد اشتقت من هذا الكتاب الكثير من الآراء ، والمستخلصات النظرية في اللغة ، و في مقدمة ذلك تأكيده بأن الكتابة المعيارية الصحيحة توضح الكثير من مزايا اللغة التي لا تتضح عبر دراستنا للكلام المنطوق ، وإذا كان سوسير Saussure قد أوضح في كتابه " دروس في الألسنية العامة " خطورة الاعتماد على الكتابة في دراسة اللغة، من جهة أنَّ الاعتماد على الكتابة بدلاً من النطق يقود إلى نتائج غير دقيقة في فهم اللغة ، إلا أنه أوضح – في موضع آخر – أن الكتابة هي الأخرى تمثل أفضل مثال لاستعمال اللغة ، و هذا المثال إذا خضع للدراسة مكننا من التوصل إلى نتائج غاية في الدقة .

و يتتبع جوناثان كيلر جهود هاريس القائمة على إيجاد البديل المناسب لعلم اللسان البنيوي ، وهو علم لسانيات النص . فالجملة في نظر هاريس وحدة هلامية المعالم ، سديمية ، في اللغة المحكية ، وهي موضع تأمل علم اللسان البنيوي ، في حين أن الكتابة ، وحدها ، هي التي تضفي على هذه الجملة تسلسلها ، و نظامها السياقي . وإذا كان التنغيم – الذي هو مظهر من مظاهر النطق – يزيل اللبس أحياناً عن معنى الجملة فندرك الفرق بين قولنا : " جورج هو الذي اشترى الصورة " ، جواباً عن سؤال : من الذي اشترى الصورة ، وجورج الذي اشترى الصورة في الجواب عن سؤالنا من هو جورج ؟ أو ما الذي اشتراه جورج ؟ فان الكتابة – في رأي هاريس – تمكننا من إزالة اللبس عن الجملة الواردة في النص المكتوب . فقولنا : " جورج هو الذي اشترى الصورة " يختلف عن قولنا : " جورج هو الذي اشترى اللوحة " ، فالجملة الثانية أوضحت لنا أن السياق الذي سيقت فيه سياق موضوعي مختلف عن السياق الذي وردت فيه الجملة الأولى . وبعبارة أخرى ، فإنه إذا كان التنغيم يجلو الغموض عن بعض الجمل ، فكذلك الكتابة تقوم هي الأخرى بكشف الغموض ، وازالته في سياقات أخرى .

يضيف هاريس إلى ذلك منبهاً على أن النحو التحويلي والتوليدي

يبدو لمن يتأمل فيه – نحواً يساوي بين اللغة المكتوبة ، واللغة المحكية . في حين أنه لم يساو بين الأمرين من حيث قوانين اشتقاق الجمل المختلفة من الأصل الوحيد ، الذي هو الجملة النواة ، إنفاذاً لقدرة الفرد اللغوية ، وانما يساوي بينهما من حيث أن هذا التوليد ، أو التحويل ، نابع – أصلاً – من مراعاة الأداء Performance الذي يتخلله في العادة : التردد ، والاعتراض ، و الابتداء الخاطئ . و أخيراً: الرغبة في إعادة التركيب . وهذا كله – بطبيعة الحال – ذو علاقة باللغة . فالسليقة أو الكفاية هي التي تمكنه من بناء الجمل بناء جيداً ، دون أن يحتاج في ذلك إلى الإعتماد على الكلام المحكي . ويذهب روي هاريس إلى أبعد من ذلك فيؤكد أننا إذا تأملنا الجملة المحكية نفسها من حيث تركيبها النحوي ، و الدلالي ، وطريقة ترتيب الأ لفاظ واحدة بعد الأخرى ، تكشف ذلك عن حقيقة واحدة ، وهي أن النموذج المتحكم في اختيارات المتكلم الذي يبني جمله هو النموذج نفسه الذي عرفناه – تاريخياً – من خلال الجملة المكتوبة .

والاستنتاج الذي يخلص إليه جوناثان كيلر من تتبع هذه الآراء يتلخّص في أن علم اللسان ، الذي بين أيدينا الآن ، هو علم لغة النطق، والذي نحن بحاجة إليه – على وجه الدقة – هو " علم للّغة " لا يغفل عن أهمية الكتابة ، والتنبيه إليها بجدية " .

والحق أن علم اللغة ، باقتصاره على تأمل الجانب النطقي في النظام اللغوي ، وما له من تأثير في الأداء الاجتماعي للغة ، و وظائفها الإعلامية ، إنما يتجاوز شيئاً في غاية الأهمية ، وهو تلك اللغة التي تتميز عن الكلام المحكي بالدقة النحوية ، و السلامة ، و حسن التنظيم و البناء ، و هذه أمور تتجلى ، بوضوح ، في الكلام المكتوب لا في الكلام الشفوي .

أما دنيس تيدلوك Tedloek فقد نبه على خطورة الاتجاه نحو تأمل اللغة المنطوقة فحسب ، و ذلك في كتابٍ له درس فيه أساليب السرد الشفاهي ، عنوانه : " الكلمة المحكية و الأثر التأويلي " The Spoken Word and the Work of Interpretation ففي هذا الكتاب

أوضح أن تناول اللغة عبر النطق أو الصوت لا يكفي لفهم السرد الشفاهي أبداً. فالاهتمام بالمظهر الفونولوجي للكلام لا يفسر الكثير ، و لا حتى القليل ، مما يعرض للباحث في السرد الشفوي . و لا يجيب عن الأسئلة الكثيرة المتعلقة بتأثير هذا السرد في نفس القارئ .و الأغرب من ذلك أن هذه المظاهر ذات الطابع الصوتي ، عندما نتأملها في السرد الشفاهي ، ونحاول تحليلها ، تحيلنا الى شيء يتخطى ، و يتجاوز المظهر اللغوي ، سواء فيما يتعلق بطبيعة العلامات المستخدمة ، أو بالرموز التي انتهت الينا عبر رموز اخرى انتقلت عبر التراث المكتوب ، أي أن هذه الرموز ، فيما يؤكد تيدلوك ، تبدو لنا أموراً مبهمة ، اذا نحن لم نأخذ بالحسبان تلك الأصول التي جاءت منها .

وإذا أنعمنا النظر في الكلام ، بمنأى عن هذه الظاهرة ، وجدنا سارد القصة يغلف كلامه بغلاف ضبابي ، وهذه الظلال لا يقصد منها أن تضفي على الحكاية ستاراً من العتمة ، وإنما وضعت لكي تمنح العين حرية التحديق، و الاكتشاف ، و محو الظلال .

ويذهب ، في الرد على من يزعم كفاية الجانب النطقي من السرد للإجابة عن الأسئلة المتصلة بالنظام اللغوي ، إلى القول : بأن الذي يتخلل السرد من اشارات ، لتدل على التوقف ، أو الاسراع إلى درجة اللهاث وإنقطاع النفس ، وكذلك ما يتخلله من أناة احياناً ، والحكي البطيء ، والصمت المطبق ، كل هذا – في الحقيقة يؤكد كفاية الكتابة في ترجمة المنطوق إلى نص مكتوب . وهذا النص يمثل الطابع الجوهري ، الحقيقي ، للغة . فالصمت الذي يتخلل الحكي– أحياناً – تقابله فجوة سردية في النص المكتوب . و هذه الفجوة تستطيع إن تفصح عن معنى شديد الاختلاف عما هو موجود وقائم في ثنايا " الحكي ".

على أن الاختلاف بين " الصمت " في " الحكي " و " الفجوة " في السرد المكتوب ، يمكن أن يتمثل في أن المتكلم (الراوي) لا يستطيع أن يطيل الصمت كثيراً ، في حين أن الكاتب يستطيع بواسطة العلامات أن

يشعرك بطول الفجوة . وإذا كان البعض يفضل (الحكي) على النص المكتوب ، في بعض المواقف الكوميدية التي يكون فيها التوقف عن (الحكي) مدعاة للضحك ، أو الاستخفاف ، فان هذا أيضاً يمكن تمثيله – في رأي تيدلوك – في الكلام المدون . ويضيف إلى ذلك قائلاً : إن كل المظاهر الفونولوجية التي تميز لغة الكلام المنطوق ، من حيث التوقف ، والاستئناف، والتنغيم ، والنبر القوي ، ومطل بعض الأصوات لإعطاء المعنى ما يناسبه من إيقاع " الحكي " عن الكلام المكتوب ، هي – في الحقيقة – علامات ، وهذه العلامات ذات مظهر تطريزي عروضي يفوق مظهرها الصوتي ، ويغلب عليه .

لكن المشكلة التي تتجلى في هذه المظاهر ، أو الملامح ، التي تميز (الحكي) عن الكتابة – بصفة عامة – تكمن في كونها مظاهر غير ثابتة Temperality ويعزى تقبل هذه المظاهر إلى تزامنها مع (الحكي) أي أن قبولها من السامع نابع من طابعها المؤقت ، والفوري وهي خارج هذه الصفة الفورية ملامح عديمة القيمة ، فلا يمكن للمتلقي إن يتفاعل مع هذه العلامات خارج السياق ، الخاص بها ، من حيث أنها علامات ترتبط بذلك الموقف الذي انطلقت منه ... وبعد ذلك سينسى جزء كبير منها ، ما لم تقم الكتابة بتمثيل هذه المظاهر الإيقاعية عن طريق الحروف .

والسؤال الذي لا بد من الإجابة عنه هنا هو : ما مدى قدرة اللسان على النظر إلى هذه الملامح التنغيمية ، والعلامات اللغوية ، نظرة موحدة ، تجعل من الأمرين أمراً واحداً متكاملاً ، أو – على أقل تقدير – تنظر إلى العلامات اللغوية و كأنها تتحرك في فضاء تملأه المظاهر الفونولوجية ؟. وهذا هو في الأساس السؤال الذي يواجه علم اللغة الأدبي : فكيف يمكن أن تظهر الفونولوجيا نفسها تحت ضوء جديد ؟ أو كيف نراها – بكلمة أدق – من منظور مختلف ؟ . من اجل هذا يقترح تيدلوك أن لا يدرس النظام اللغوي بعيداً عما يعرف بالشعرية Poetics أو علم اللغة الاجتماعي . وزيادة على ذلك يجب أن تمحى الحدود التي تفصل مناهج

النظر في اللغة بعضها عن بعض ، وهذه هي – في رأيه – الزاوية التي ينبغي على علم اللغة الأدبي أن ينظر منها إلى الموضوع ، فسوف تعقب إعادة النظر هذه نتائج مثمرة على المدى القريب على الرغم مما في إعادة النظر من مصاعب ؟

ويوضح جوناثان كيلر هذه المسألة بالقول : إن علم اللسان باقتصاره على الكلام المنطوق ، ونبذ الكتابة جانباً ، بوصفها شيئاً عديم الأهمية عند دراسة النظام اللغوي ، إنما يتجاهل – في الحقيقة – جوانب مهمة من طابع اللغة الوظيفي ، فالسامع ، الذي يدرك المعاني مما يسمعه من علامات صوتية ، لا يختلف ، قطعاً ، عن القارئ الذي يدرك هاتيك المعاني بواسطة العلامات التي توحدت فيها الإشارة الصوتية بالإشارة الخطيه في الكلام المكتوب. وهذا يجعلنا نتوقع العكس ، فالكلام المكتوب ، أقدر على التعبير من الكلام الشفوي ، لكون الثاني يخلو من العلامات المكتوبة ، ويقتصر على الصوت . وإذا عكف علم اللغة على دراسة النظام اللغوي، إعتماداً على الكلام المكتوب ، فإنه – دون ريب – سيتنبه إلى مسائل دقيقة تغيب عن الباحث الذي يتحرك في الإطار الضيق ، المحدود بالتواصل الشفاهي . ذلك أن الكلام المكتوب يمنح المظهر الصوتي للغة مركزيته إلى جانب الدور الذي تنهض به الكتابة في تشخيص تلك الجوانب التي غفل عنها المعنيون بالنظام الصوتي وحده ، مما يوفر الحد الأقصى من الكمال للدرس اللغوي .

ويجب أن لا يغيب عن البال أن سوسير ، وهو من شد انتباهنا إلى دراسة المظهر الصوتي للسان ، كان قد تطرق بأسلوب مباشر إلى ما وصفه بالتصحيف Anagram الذي ينشأ من التلاعب بالحروف ، وقد عنى بدراسة هذه الظاهرة من خلال أسماء الأعلام في اللاتينية المكتوبة ، وقد جمع أمثلة من هذا النوع بين من خلالها طبيعة القانون الذي يتحكم بهذه النماذج ، هذا عدا عن أن سوسير في جل ما كتب ، لم يهمل أثر الكلام المكتوب في توضيح الفروق بين العلامات الصوتية ، لا سيما أن بعض اللغات توجد فيها حروف تختلف كتابتها عن النطق ، مما يعطي الحروف

المكتوبة – في هذه الحال – طابعاً يفوق في أثره اثر العلامة الصوتية في تقرير طبيعة اللفظة . والدلالة التي يلتقطها منها القارئ . و هذا الرأي لا يقتصر على سوسير فقد تناول آخرون الفكرة التي تقول بان اللغة مجموعة من العلامات الصوتية ، وقللوا من أثر هذه الفكرة على الطابع الجوهري للدرس اللغوي . وقد تبين للجميع بمن فيهم سوسير نفسه ، أن القارئ المثالي يسهم في إيجاد الدلالة الحقيقية للعلامة اللغوية ، وهو يخترعها تبعاً للسياق الذي يعبر عنه النص ، لا تبعاً للصفات الصوتية . فالاستماع إلى حوار ، أو قراءته ، وفهم ما فيه من المعاني ، لا يفسر بما في أصواته من الشدة و الرخاوة ، أو الجهر و العمل ، أو أي شيء من هذا القبيل ، إنما الذي يحقق المعنى هو تفاعل المتلقي بالكلمات ، و اختلاط ما في النص بما في وعيه من أفكار سابقة عن الموضوع ، أو ما يسميه لاكان : " إلحاحُ الحروف الكامن في لا وعي القارئ " أو ما يسميه ميشال ريفاتير Riffaterre قانون الإدراك العقلي . وهو الذي يتحكم بالطرائق التي تجعل النص ذا العلامات المحدودة ، قادراً على جعل القارئ يتقبله ، ويدرك معانيه .

إن هذه المعطيات جميعاً تتمخض عن دلالة واحدة ، يستنتجها من يتأمل التطور الجاري في الدرس اللغوي ، وهي أن الحاجة باتت ماسة الآن ، أكثر من أي وقت مضى لوجود علم لسان خاص بالكتابة ، علم لسان للأدب ، يتجاوز الحدود الضيقة التي رسمها علم اللسان البنيوي ، وهو العلم الذي قصر جهوده حتى الآن على دراسة الجملة ، دون الالتفات إلى بنية أكبر، وهي: بنية النص .



إدوارد ستانكوفيتش
علم اللسان و دراسة اللغة الشعرية

المشكلات التي تتصل بدراسة اللغة الشعرية مشكلات كثيرة ، ومعقدة ، وقد تصدى لها علماء لا صلة لهم بعلم اللسان ، منهم علماء الاجتماع ، والفلاسفة ، وعلماء النفس ، والمؤرخون ، واللغويون ، وآخرون من تخصصات مختلفة ، إلا أن الشيء الذي يجمعهم هو الاهتمام بالكلمة .

وقد تمّ إخضاع الشعر للدراسة من زوايا عدّة أعطت نتائج في غاية الاختلاف . وتاريخ الأدب يعتمد بصفة عامة على معطيات هذه العلوم في تفسيره لبعض الآثار الأدبية و دراسته للغة الأدب عامة . فما الذي يقوله علماء اللسان بهذا الشأن ؟ .

أوّل من رسم علامة استفهام كبرى حول هذا الواقع هو رومان ياكبسون [1] Jakobson في دراسته النقدية لأعمال الشاعر خليبنكوف (١٩٢١) داعياً إلى جعل هذه الدراسة – أي دراسة اللغة الشعرية – فرعاً من فروع علم اللسان . وعلى هدْيه سار عالم اللغة البولندي الأصل إدوارد ستانكفيتش [2] في دراسته " علم اللسان ودراسة اللغة الشعرية " (١٩٦٠) . المنشورة في كتاب " الأسلوب في اللغة " Style In Language وفي تلك الدراسة يحاول إن يوضح العلاقة بين دراسة اللغة

الشعرية وعلم اللسان ، وأين يلتقي هذان المظهران من مظاهر الدرس اللغوي ، وأين يفترقان .

والحق إن عالم اللسان في موقفه من اللغة الشعرية يشبه -إلى حدّ ما- كلاً من عالم الجيولوجيا وعالم الكيمياء الذي يتصدى لموضوع ذي صلة بتاريخ الفن . فهو لا يتناول إلا تركيب الأصباغ ، والعجائن ، والمواد المستخدمة في تثبيت الألوان . أما الجيولوجي فلا يهتم إلا بدراسة تركيب الصخور حين يتعلق الأمر بالكلام على أثر من أثار الفن الني تتجلى فيها عبقرية النحت .

وهذان العالمان - الكيميائي و الجيولوجي - حين يتحدثان في هذين الموضوعين يتناولان الجانب المادي منهما ، بالمعنى الفيزيائي لهذه الكلمة . ولايتناولان الموضوع بوصفه عملاً من أعمال الإبداع والفن ، وينسيان نسياناً تاماً موقع هذا الأثر ، أو ذلك ، من السياق الثقافي .

والحقيقة أن ما يقدمه هذان الدارسان مفيد - إلى حد كبير - إن أُحسِنَ توظيفه في دراسة نتناول فيها تاريخ الفن ، إلا أنه يبدو عديم القيمة، والفائدة ، إذا قصد منه أن يضع حلولاً لمشكلات الأداء الفني في الرسم ، أو النحت ، أو الإجابة عن الأسئلة الخاصة بجماليات اللوحة ، أو التمثال ، باعتبارهما نتاجاً ثقافياً ذا أسلوب خاص . ولا يبدو الأمر على هذا النحو في دراسة اللغة الشعرية ، فالطابع " المادي " للغة المستعملة في الأثر الشعري مختلف، تماماً، عن الطابع المادي للصخور ، أو الأخشاب ، أو الألوان المستعملة في الرسم ، أو النحت .فأثر الكلمات في بناء العمل الشعري أقوى خطراً من أثر المادة المستعملة في اللوحة ، أو التمثال ، فالصياغة اللغوية لا تؤثر في الشكل - مثلما هو الشأن في الرخام ، أو الألوان - فحسب ، بل تؤثر في المعنى أيضاً ، وفي الطابع الجمالي ، و الفني، للنص .

فإذا كان من السهل إن يميّز الكيميائي بين اللوحة ومادة اللون ، وأن يميّز الجيولوجي بين التمثال ومادة الحجر المستخدمة في نحته ، فإن الأمر

يبدو صعباً ، بل مستحيلاً ، عندما يتعلق الأمر بـالفصل مـا بـين القصيـدة ، والمادة المستخدمة في كتابتها . وإذا أخذ بالاعتبار تنوّع التراكيب اللغويـة ، وتميّزها في لغة الشعر عن تلك التي تشيع ، وتتداول ، في اللغة المستعملة في الحيـاة اليوميـة ، عـرف أيّ نـوع صعـب مـن العمـل يتصـدّى لـه الـدارس اللغوي.

صحيـح إن السـؤال عـن الفـروق بـين اللغـة الشـعرية ، واللغـة غـير الشعرية سؤال ليس جديداً . وقد حاول كثيرون الإجابة عنه ، مؤكدين أن النَظْم الذي تعتمد عليه اللغة الشعرية في تعبيرها عن المعنـى ، نظـم مغـاير ، ومختلف ، يجعل من اكتناهه مهمّة لا يضطلع بهـا أي فـرع مـن فـروع علـم اللسان . وقد الحّوا على أن الفارق بـين لغـة الشـعر و غيرهـا يتمثـل في أن العلاقات المنطقية ، أو السببية Causal التي تمكن الكلام من الإفصاح عن معناه ، في اللغة " العادية " تختفي – إلى حد مـا – في لغـة الشـعر ، بحيـث يتسـع هـذا الشـعر لمزيـد مـن الإزاحـات ، أو الانحرافـات الدلاليـة Deviation . و إذا أمكـن أن تـدرس اللغـة النثريـة علـى وفـق النظـام المعمول به في دراسة المسـتويات المختلفـة للسـان ، فليـس ذلـك بممكـن في اللغة الشعرية ؛ لكونها نتاجاً فردياً خالصاً ، يتجلى فيه أثر الذات المبدعة ، التي لا تكتفي باستخدام النظام اللغوي السائد في اللسـان ، فحسـب ، بـل تختلق – بالإضافة إلى ذلك – نظامها الخاص .

فـلا يكفـي – مثـلاً – أن نطبـق في دراسـتنا للغـة الشـعر أيّ نظـام صوتي، أو نحوي ، أو دلالي ، للسان دون أن نبحث – إلى جـانب ذلـك – عما يتجلى في هذا النظام من فويرقات أقحمها الشاعر على اللسـان ليغيّر بذلك من صورة النظام اللغوي ، يستوي في ذلك ماكان منهـا مـن ابتكـاره الخاص ، أو من اللغة الشعرية الموروثة .

ذلك واحد من السبل التي اتجه فيها الباحثون للإجابة عن سؤال اللغة الشعرية . و ثمة سبيل آخر اتجه فيه الدارسـون ، وهـو الإفـادة مـن الـتراث الفيليولوجي Philology فقد اعتاد الفيلوجيون إن يقوموا بدراسـة الآثـار

الأدبية القديمة ، و أن يستنبطوا منها بعض القواعد المتعلقة باللغة الشعرية ، والأسلوب . وغالباً ما تندرج هذه الملاحظات في باب النحو ، وربما قسم منها في باب التقويم ، أي : الحكم على العمل الأدبي بالضعف ، أو الجودة. وقد يستعينون بالطلبة الذين يدرسون الشعر ، وكلما وفّقوا في الوصول إلى نتائج مثمرة – على هذا الصعيد – كان قلقهم أكبر بسبب التردّي الذي آلت إليه لغة الشعر في أيامنا هذه . لذا كثيراً ما يثيرون الغبار حول علاقة التراث بالمعاصرة أو علاقة علم اللسان الحديث بالمنجز الإبداعي ، وموقفه من التقاليد والتراث .

ويوضح إدوارد ستانكفتش – في دراسته سالفة الذكر – وجرياً على طريقة ياكسبون في تحليل الخطاب الشعري Poetic discourse العناصر التي لا بدّ من تأملها عند دراسة اللغة الشعرية . و هذه العناصر هي : مادة الموضوع ، أو الشيء الذي يتحدث عنه النص . أو هو ذلك الشيء الذي يحيل إليه النص (المرجع) بتعبير شارلز موريس (٣) Morris أي : البُعد الدلالي . و المشاركون Participants أي : المرسل و المرسل إليه . والحدث الكلامي Speech act أي الظروف التي تكتنف الكلام. وشفرة النص Code ويعني بها الرموز التي يستعملها المتكلم ، و بها يتم التعبير عن الموضوع . و أخيراً الرسالة Message وهو يعني بذلك الشكل الذي تتخذه المدوّنة الكلامية في التعبير عن الموضوع ، أي المظهر اللفظي للنص .

وليست هذه العناصر مقصورة على الشعر ، و إنما هي موجودة في كل نصّ ، بيْد أن وظيفتها في الشعر تختلف عن وظيفتها في النثر . وهذا الاختلاف هو الذي يمنح القصيدة طابعها الخاص ، وجوهرها الشعري . ولكي نستوعب هذه الحقيقة – بعمق – يفتح ستانكفتش أمامنا الطريق للوقوف على وظائفها الاستثنائية في الشعر دون النثر .

من المعروف إن الشاعر كالناثر يستمد موضوعاته من التجربة بمعناها الواسع وتستمد القصيدة أفكارها الأساسية من تيار الحياة اليومية وهذا أمر

واضح ، إلا أن التراكيب و التفاصيل ، التي يتكون منها نسيج النص الشعري ، لا تخلو من عناصر يستمدها الشاعر من التراث الشعري . ولا جدال في أن الشاعر يحاول أن يطوّر معانيه و رموزه ، باستخدام تلك العناصر الموروثة ، وتجديدها ، بحيث تبدو القصيدة خلقاً جديداً لا صلة له بالماضي . وعندما يتناول الشاعر موضوعاً – من الموضوعات – يستحضر المعاني من زوايا مختلفة ، لا من منظور واحد ، والمعنى الواحد الذي يستدعيه الشاعر قد يعرض في القصيدة الواحدة بأكثر من صورة . وقد يعرضه عدد من الشعراء بصور شتى ، ونستطيع إن نؤكد هذه الحقيقة اعتماداً على كشاف ثومبسون (٤) Thompson للرموز والمعاني المتداولة في الأدب الشعبي . فعلى الرغم من أن هذا الكشاف يثبت تعاور الكتاب و الشعراء لرموز معينة إلا أن معاني تلك الرموز لم تكن مكرورة. ولا بدّ منْ ملاحظة أنَّ المعاني التي يستعملها الشعراء ، و الرموز التي يعبّرون عنها بقوالب لفظية مختلفة ، يفسّر بعضها بعضاً ، على الرغم مما قد يشوبها من مسحة ضبابية . وهذا بطبيعة الحال يمكّن العمل الأدبي الواحد من أن يوحي بعدد مختلف من المعاني . فالنص الشعري – بعبارة أخرى – متعدد الوجوه ، و العلاقة بين احتمال و آخر من احتمالات تفسيره ، أو تأويله ، علاقة أقل ما يقال فيها أنها معقّدة . وإذا لم يتصف النص الشعري بهذا التعدد ، والتنوّع ، فقد – في الحقيقة – جوهره الإبداعي ، وهويته الأدبية ، و وحدته .

من المشكلات التي تواجهنا في دراسة اللغة الشعرية كثافة المجاز ، ولا سيما الاستعارة Metaphor والكناية Metonymy و كلاهما يؤثر في دلالة النص . الاستعارة تعمق المعنى عبر محور الاستبدال ، وهو اختيار شيء لوضعه في موضع شيء آخر ، في حين أن الكناية تعمّق المعنى عبر خط آخر هو المجاورة Contiguity و كلاهما ، أي : محور الاستبدال والمجاورة ، يؤثر تأثيراً كبيراً في البُعد الدلالي للنص ، و هذا يجعل تأمّلنا لموضوعه تأملاً غير قاصر على ملاحظة الشيء الذي يحدثنا عنه النص ،

ولكنه يشمل – علاوة على ذلك – تلك العناصر التي انتقاها الشاعر ليشكّل منها معاني القصيدة . و هذا يعني أن النظر في مادة الموضوع تقودنا إلى تأمل البُعد الدلالي للنص ، مما يضعنا في مواجهة مع مشكلة جديدة ، وهي مضمون الدلالة فيما وراء الألفاظ ، أو فيما يُعرف باللغة داخل اللغة Metalanguage ، و يذكرنا هذا بالطبع بنظرية المعنى ، و الكلام الكثير الذي قيل في الدلالة ، و اختلافها في لغة الشعر ، سواء من جانب الفلاسفة، الذين عنوا عناية كبيرة بعلم المعنى ، أو من جانب اللغويين الذين اختصوا اختصاصاً دقيقاً بعلم الدلالة Semantics . فالنسق الذي يستخدمه الشعراء في التعبير عن المعنى نسق مغاير – تماماً – لما هو متبع في لغة الحديث اليومي .

بيْد أنَّ هذا لا يعنى .. بالضرورة – أن دراسة الموضوع في الشعر ، وكذلك الاستعمالات المجازية فيه مشكلة دلالية ، فليس من السهل أن نفصل بين الصورة والمحتوى . فالصورة في الشعر تؤثر تأثيراً كبيراً لا يقاس بما هو معروف في لغة الكلام اليومي . ففي ذلك الكلام لا يهدف المتكلم إلي أكثر من إيصال المعلومات التي يريد إيصالها للسامع ، أو القارئ .. في حين أن إيصال المعلومات في لغة الشعر يعد هدفا ثانوياً لدى الشاعر . ويتحدد المحتوى في القصيدة تحديداً تمليه طبيعة الصورة التي تتشكل منها الرسالة الكلامية ، وهذا يبدو واضحاً إذا ما تذكرنا أشكال الرسالات الأدبية .

فهذه قصيدة غنائية ، وهذه ملحمة ، وتلك مسرحية ، فالشكل في الملحمة – مثلا – يعتمد على سرد الأحداث التي وقعت في الماضي والشعر المسرحي يعتمد على تشخيص الصراع الذي يحتدم في بعض المواقف والأحداث ، على حين أنَّ الشعر الغنائي لا يعتمد على أيّ من الأمرين ، لا الأحداث ، و لا الزمن . و هذا الفارق في طبيعة هذه الأنواع الثلاثة يؤدي إلى فارق في طبيعة الموضوع لدى كل منهما . ففي النوع الأول – وهو الملحمة – يبرز السرد ، و يبرز الحدث ، و يختلف المشاركون في القول

والتلقي بحسب الحوادث . وفي بعض هذه الأنواع ، كالشعر الغنائي ، يغدو المتكلم نفسه مادّة الموضوع في القصيدة ، يشاطره هذه المكانة المتلقي ، وربما كان هذا هو الذي يفسّر إقدام الشاعر الغنائي – دون غيره من الشعراء – على توخّي الصياغة الجيدة ، و اللغة المجازية ، و الاستعارة ، والخيال الخلاق ، و الترانيم المختلفة ، و الإيقاعات الموسيقية الباهرة ، ليفتن بها المتلقي ، و يشغله عن نفسه .

و بكلمة أخرى فان القيمة المهيمنة على النص الغنائي تتمثل في بروز العلاقة بين المتكلم و المتلقي ، بحيث تفرض أثرها في الشكل و المعنى ، من خلال المقاطع ، و الأوزان ، و الأبنية النحوية . و علينا أن لا ننسى ما لهذه الوسائط ، التي يتوسل بها الشاعر الغنائي من تأثير في طبيعة الموضوع. وما لها من علاقة متينة بالتقاليد الموروثة في ميدان الكتابة الشعرية . وهنا يتجلى استخدامه لعناصر تراثية في نصّه الشعري إلا أنه يبدو جديداً كلّ الجدّة ، تلوح عليه مخايل الابتكار الخالص ، و الخلق المحض . ومع أنَّ هذه العناصر التي يقتبسها الشاعر من الإرث الأدبي عناصر شكلية إلا أنها تنهض بدور كبير في صياغة المحتوى ، و هو غير شكلي . وبناء على ذلك فان التأمّل في عناصر هذه البنية ، وتحليلها ، و الكشف عما بين عناصرها من علاقات كامنة ، يجيب عن الأسئلة المتصلة بموضوع الصورة و المعنى ، و يمكن أن يساعدنا في دراسة اللغة بصفة عامة ، و يمهّد الطريق لتحليل اللغة الشعرية على الخصوص .

******

والسؤال الآن هو : ما الوظيفة التي يقوم بها طرفا العملية الكلامية في النص الشعري ؟ يشير ستانكفتش – بادئ ذي بدء – إلى هذين الطرفين بكلمتين هما : المتكلم و المتلقي . وهما – في حالتنا هذه – الشاعر والقارئ . و الدارسون الذين عنوا بدراسة الشعر نظروا بعين التقدير إلى مكانة المتكلم في القصيدة الغنائية . ولهذا أبدوا مزيداً من الاهتمام بتتبّع حياة الشاعر ، وثقافته ، والحقائق التي تفصح عنها القصيدة ، واستناداً إليها

يمكن الزعم بأن الشاعر نظم قصيدته إلى قارئ لديه المعرفة المسبقة بتلك الحقائق . و إذا لم يكن الانسجام أو التفاهم قائماً بين الشاعر وجمهوره ، فإن الافتراض الأكثر قبولاً – في مثل هذه الحال – هو أنّ الشاعر توجه بقصيدته إلى متلق مجهول ، و قد يكون هذا المتلقي مستقبلياً ، و بذلك تصبح الإرسالية الكلامية في النص جزءاً من الثقافة المنقولة من جيل إلى آخر .

على أنّ هؤلاء الدارسين غفلوا عن حقيقة مهمة ، وهي أنّ اللغة في الشعر ليست مجرّد ناقل للمعلومات ، من المرسل إلى المرسل إليه ، و إنما هي ضرب من التخيل الذي لا يعتمد على الحقائق وحدها . لذا بدّدوا جهودهم في استنطاق الشاعر أقوالاً ، وأفكاراً ، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بشخصيته ، وكأنّ اللغة الصادرة عن الشاعر لا علاقة لها بالمحيط الذي يمتد حوله ، و يتفاعل معه .

والواقع أنّ الذين طبّقوا مفهومات علم النفس ، و البيولوجيا ، في دراسة الصلة بين العمل الأدبي ، و صاحبه (المتكلم) قد انهمكوا في الانشغال بتشريح كاتب النص ، بدلاً من أن ينهمكوا في تشريح النص ذاته. وعلى الرغم من القصور الذي تميّز به هذا التوجه في دراسة اللغة الشعرية ، إلا أنه أفاد الدارسين من حيث أنه أوضح للناس الفرق بين دراسة المادة في الرسم و النحت ، و دراسة المادة اللغوية في الشعر والأدب. فقد اثبت هذا النوع من دراسة النصوص كمون الذات المبدعة في كل علامة من علامات النص المدوّنة ، و إن كل علامة منها تضم في ثناياها فيضاً من الرموز و الدلالات المستمدة من التراث المقروء ، والشفوي ، و إن دراسة هذه العلامات ، وحدها ، لا تُعدّ شيئاً إن لم تتجاوز فضاء النص للتحديق فيما وراء العلامات الخطية ، ومعرفة الاتجاهات التي تتحرّك عبرها ، و التقاطعات التي تنظم النص ، مؤدية إلى مزيد من الانزياحات في دلالات الألفاظ ، و التعابير ، بيتاً بعد بيت ، ومقطعاً بعد آخر .

والصحيح أنّ قسماً من هذه العلامات الخطية يقصد به التأثير في عيني القارئ، كأن تهيئ له انطباعاً بصرياً مريحاً، غير أن هذا لا يُنسينا حقيقة أنّ النص الشعري لا يكتب من أجل القراءة فقط. إذ لو كان الأمر كذلك لوجدنا أنفسنا أمام سؤال صعب، وهو: أيّ القراءات، أو الكتابات، هي الأكثر ملاءمة لاعتمادها عند تحليل النص؟. وهو سؤال طرح مراراً، وتكراراً، ومن الحق أن لا يترك دون جواب !!.

يضاف إلى ما سبق أنّ قسماً من التأثير الجمالي الكامن في الأعمال الشعرية ينبع من الطريقة الفنية التي تتبع في إلقائه. و ليس مصادفة أن يكون المغنون – قديماً – هم أوّل من اضطلع بمهمة إلقاء الشعر الملحمي. فقد أدرك هؤلاء، منذ ذلك الوقت المبكر، الذي نشأت فيه الملحمة، أثر الإلقاء وهم يؤدّون الأدوار التي يتطلبها العمل المسرحي. وأما الشعر الغنائي، فقد تصدى لإلقائه الشاعر نفسه، و قام الممثلون أيضاً بإلقاء الشعر الغنائي، بطريقة تعتمد على تقمص روح الشاعر، والتعبير عن انفعالاته، وأحاسيسه الملتهبة.

وليس بالمستطاع النظر إلى إلقاء القصيدة الغنائية بوصفه معياراً للحكم على الطابع الموضوعي – نسبة إلى الموضوع – لها. فالواضح أنّ ثمة عدداً غير قليل من الطرق التي يمكن بواسطتها تمثيل القصيدة، وتلقيها.

فبعض القراء – مثلاً – يلحّون إلحاحاً شديداً على الجانب الموسيقي، من خلال: القافية، و الوزن، و التقطيع العروضي " Scansion " وآخرون يلحّون إلحاحاً شديداً على الألفاظ الدالة بالتركيز على ما يعرف بالنبر المنطقي Logical Stresses أو التركيز على العبارات النحوية. وإذا كانت قراءة القصيدة تسمح بهذا التنوع الواسع، فلا يجب علينا أن ننسى قراءة الشاعر نفسه، إذ من الجائزأن تكون مختلفة عن كل هاتيك القراءات. الأمر الذي حدا ببعض الدارسين (سيفرز ١٩١٢) (٥) إلى تقسيم القراءة إلى نوعين، تبعاً لاقترابهما أو ابتعادهما عن قراءة الشاعر نفسه.

والاستنتاج الذي لا مندوحة لنا عن توكيده – هنا – هو أن اللغة ، في الشعر ، تختلف عنها في النثر ، بسبب قواعد النّظم التي يطبقها الشاعر على رسالته الكلامية ، وهو الأمر الذي يحتاج إلى مزيد من التحليل لإظهار المزايا الفردية الخاصة التي تحدد ملامح هذا الحدث اللغوي ، أي أن لكلٍّ قصيدة طابعها الخاص، أياً كانت العبارات ، و المعاني التي استخدمت في إنشائها . وهي – بكلمة أخرى – رسالة كلامية يتم تنظيمها تنظيماً فريداً بإتباع مختلف الطرائق ، في البناء ، و الصياغة . وعند إرادة تحليل مثل هاتيك النصوص لا بدّ من مراعاة تلك الحقائق ، وفي مقدمتها قواعد النظم . Versification

وعلى الرغم من أن علم اللغة فرّق بين نوعين من الدراسة الصوتية للسان ، إحداهما تهتم بدراسة الفونيم ، و الأخرى تهتم بدراسة الخصائص الصوتية للسان (الفونتكس) إلا أن من الأمور التي تستغرب اهتمام النوع الثاني من الصوتيات بدراسة قواعد النظم ، واستخلاص النتائج الباهرة فيما يتعلق بالجوانب وثيقة الصلة باللسان .

والآن ، لنتأمل البعد الرابع من أبعاد العمل الشعري ، ونعني به الرموز أو شيفرة النص Code اللغوية . فالملحوظ أن هذه الرموز يتم استخدامها ، في الشعر ، بطريقة تختلف اختلافاً كبيراً عن استعمالها في النثر .

وقد نبه سابير [٦] Sapir على وجود طرائق خاصة لاستخدام الأصوات اللغوية في الأغاني الشعرية لقبائل النوتكا Nootka أما فوغلين[٧] Voegelin فقد أوضح أن في الأغاني لدى قبائل الهوبي Hope أصواتاً ليست معروفة في لغة النثر . و هذا يؤكد – بما لا يدع مجالاً للشك – الاختلاف الأصواتي الكبير بين اللغة الشعرية ، واللغة النثرية ، بحيث يعد هذا الاختلاف من الملامح المميزة للغة الشعر . وهذا الذي يمثل انحرافاً باللغة الشعرية ليس خاصاً بالشعر في حقبة معينة ، ولكنه موجود في التراث الشعري بصفة عامة . فهو ليس وليد الإبداع الفردي

– كما وقر في الظنّ – ولكنه خاصية طبيعية في المادة اللغوية التي يتكون منها النص الشعري .

وهذا الاستنتاج الذي توصّلنا إليه يؤكد الحقيقة القائلة بوجود مقاييس عدة لدراسة النظام اللغوي ، و إن من الخطأ دراسة اللغة اعتماداً على معيار واحد أو اثنين . فمن أجل ذلك نحن بحاجة إلى دراسة لغة القصيدة دراسة (سايكرونيكية) سواء أكان الهدف المتوخى من الدراسة هدفاً معيارياً أو وصفياً . ففي كل لغة من اللغات توجد طريقتان في استعمال الألفاظ إحداهما معياريّة تتوخىّ الصواب ، و الدقة الدلالية والنحوية . و الأخرى شعرية ، و لو عدنا إلى الوراء ، وتأملنا الشعر الإغريقي ، ملحمياً كان أو درامياً أو غنائياً ، لألفينا هذا الشعر يعتمد على انتقاء الألفاظ بالطريقة الثانية ، التي تحلّ فيها الوظيفية الشعرية مكان الدقة، والإصابة في التعبير .

وعلى هذا نبّه المتقدمون حين تحدثوا عما عرف بالأسلوب ، فقد قيل: إن الأساليب تتنوّع بتنوع الأنواع الأدبية ، ومن هذا على سبيل المثال ما كتبه لومونوسوف Lomonosov الذي أفاض في الحديث عن ثلاثة أساليب سادت الشعر الروسي في القرن الثامن عشر . ويستطيع أي دارس أن يحذو حذوه فيقارن الطرائق المتبعة في انتقاء المفردات في الشعر الكلاسيكي بتلك التي اتبعت في الشعر الرومانسي ، ليخلص من ذلك بنتائج قيمة عن الأسلوب الشعري لكلّ منهما .

فالنظرة العجلى إلى الشعر الرومانسي توضح ميله إلى استخدام ألفاظ غريبة أو دخيلة ، و على سبيل المثال : استخدام كلمات عربية و عبرية في أشعار هايني Heine (ومايكيفيتش). على حين أن الشعر الحديث – مثلاً – يميل إلى استخدام ألفاظ (علمية) أو (مدينية) .

ولا يقتصر انتقاء الشاعر لرموزه على الألفاظ ، ولكنه يتجاوز ذلك إلى ما يعرف بالانتقاء النحوي ، والصوتي . فهذان المستويان من اللسان لابدّ أن يروضهما الشاعر لكي يصبحا ملائمين ملاءمة تامة لتنظيم النص .

وترويضهما يتطلب – في أكثر الأحيان – اختراع طرق جديدة في ترتيب الألفاظ ، و إيجاد العلاقات النحوية فيما بينها ، وربما تجاوز ذلك إلى التصرّف بالأصوات اللغوية نفسها ، إلا أن الشاعر لا يستطيع أن يخترع صوتاً لغوياً جديداً ، أو أن يبدل (فونيماً) بآخر ، ولكنه يستطيع اللجوء إلى خيارات يسمح له بها النظام اللغوي ، كاللجوء إلى بعض الإنحرافات النطقية لبعض الأصوات . وهذا شيء معروف جداً في الشعر السلوفاكي Slavic . (ومعروف أيضاً في الشعر العربي فيما يسمى مثلاً بالخروج ، والوصل ، والحذف و الإدغام ، والتخفيف ، والتحقيق ، وما إلى ذلك من انحرافات نطقية في بعض الحروف) . ويلاحظ هذا بوضوح أيضاً في الشعر الروسي ، وعلى نحو خاص في شعر المستقبليين Futurists الذي يمثل علامة فارقة في تاريخ الأدب .

ومهما يكن من أمر فإن الشاعر يستطيع التعبير عن أفكاره ، وتشكيل صوره ، اعتماداً على النظام اللغوي نفسه ، فهو يتيح له هذه الاختيارات فينتقي منها ما يشاء من الصيّغ الصوتية ، والقواعد النحوية ، التي تبدو في بعض الأحيان مغايرة للعرف اللغوي . ففي اللغة السلافية – مثلاً – يتيح النظام اللغوي للشاعر أن يجعل الصوت المهموس في القافية مجهوراً و الصائت القصير صامتاً طويلاً ، والصوت غير الطبقي صوتاً طبقياً .

*****

على أن أكثر الجوانب وضوحاً في لغة الشعر هو ذلك الذي يتجلى في تنظيم النص بحيث يجعله مختلفاً اختلافاً كبيراً عن النثر ، والكلام العامي المستعمل في المحادثة اليومية . والملحظ البارز – من هذه الناحية – هو النموذج الإيقاعي للنص. فالإيقاع يضبط، وينظم، جُلّ العناصر التي يتألف منها النص، ويوزعها في مقاطع، أو فواصل زمنية تنبع من توزيع عناصر الإيقاع. وهذا الترتيب الذي يعتمد على علاقات التتابع، والتوالي ،يشكّل الأسلوب ، أو الأساليب ، التي تمتاز بها لغة النظم .

والمتأمل لعلاقات التتابع في النص الشعري لا يمكنه أن يتفادى التأثير الذي تحدثه فيه العلامات اللغوية المنتقاة ، فمن خلال ذلك تتضح العلاقات الجديدة التي يحدثها الشاعر بين الألفاظ ، ومعنى ذلك إن الشيء الذي يدهش القارئ هو ذلك التظافر بين البُعد الإيقاعي واللغوي الذي يتجلى في النموذج الشعري . ولقد لاحظ دارسون كثيرون تلك القواعد النحوية التي اختص الشعر الإغريقي ، و اللاتيني باستعمالها ، بهدف التلوين ، والتطريز الإيقاعي ، وهو شيء انتقل انتقالاً عفوياً إلى الشعر المكتوب باللغات الأخرى ، تماماً مثلما صار الشعراء إلى استخدام بحور الشعر الإغريقي و اللاتيني .

ويؤكد الدارسون المعاصرون أن استخدام قواعد النظم العروضي في الشعر يؤثر تأثيراً كبيراً في بعض مستويات النظام اللغوي . و الشيء الأكثر وضوحاً هو أن الوزن نفسه – وهو أكثر عناصر الإيقاع تجريداً – ليس وحده الذي يضفي على النص نموذجه الإيقاعي ، ولكن ثمة عناصر كثيرة ، داخلية ، تمسّ التفاصيل في حدودها الصوتية الدنيا ، بما في ذلك الفونيم . وهذا يعني أن الوزن ليس له التأثير الأكبر في النظام اللغوي عند كتابة الشعر .

ويتضح هذا الأثر فيما إذا قارنا نموذجين من الشعر البولندي والروسي ، فالشعر الروسي يقوم على نظام إيقاعي يفيد من استخدام النّبر لإبراز المقاطع الموسيقية ، لسببٍ بسيط ، وهو أن اللغة الروسية تعتمد على توظيف المقاطع المنبورة في المفردات التي يتألف منها البيت الشعري.

ولهذا يعتمد الشعر الروسي على التفعيلة التي يتعاقب فيها المقطع الثقيل والمقطع الخفيف ، في حين أن الشعر البولندي لا يعتمد على مثل هذا النّبْر ، وانما يعتمد على المقاطع ، فمن الصعب أن يعتمد الشعر البولندي على تفعيلات كتلك التي يعتمد عليها الشعر الروسي . فهو –أي البولندي– يعتمد على وحدة أكبر تتألف من كلمات عدّة ، وفي كلّ بيتين من الشعر البولندي عدد متشابه من المقاطع Syllables إلى جانب

التشابه في القافية .

وهذا الاختلاف في النظامين العروضيّين يؤدي إلى اختلاف في الطبيعة الداخلية لتعاقب المقاطع ، بل إلى اختلاف في البُنى المقطعية للشعر . من أجل ذلك لم تحقق محاولات الشعراء الروس لنظم الشعر بالطريقة البولندية إلا الفشل الذريع .

وإذا مضينا بعيداً في دراسة الأنظمة العروضية للشعر ، وإرتباط ذلك بالنظام الصوتي للغة ، وجدنا الكثير من الفروق التي تمنح كل شعر هويته الخاصة . فالشعر الروسي يختلف عن الإنجليزي و هذا - بدوره - يختلف عن الشعر الألماني . فالشعر الألماني يبدو - مقارنة بالروسي - أكثر رتابة monotonous و الإنجليزي يبدو للقارئ الروسي مفتقراً للإيقاع . وهذا الانطباع لا تفسير له - في الواقع - إلا بالرجوع إلى الفروق النبرية الخاصة بكلٍّ لغة من اللغات ، و إلى الإنحرافات النطقية التي يلجأ إليها الشاعر تحت وطأة الملاءمة بين متطلبات الوزن ، و الترتيب الذي يقتضيه النحو للألفاظ التي يتألف منها البيت الشعري .

فهذا الترتيب يضفي نوعاً من الوحدة ، و التناسق الصوتي على القصيدة ، أي أن كل قصيدة تكوّن - بالضرورة - وحدة تناغمية معينة ، تشترك مع غيرها من القصائد بالمقياس العروضي ، إلا أنها تشكل حالة خاصة ، متفرّدة ، بسبب نزوع الشاعر للخروج على القياس العروضي . وهنا تبرز المفارقة متمثلة في حرص الشاعر على الوزن ، بمقدار حرصه على التحرر منه . وهذا الموقف النابع من التوتر الذي يميّز العملية الإبداعية ، يقودنا - في الحقيقة - إلى الوقوف على أسرار التحولات البنيوية التي تشيع في اللغة الشعرية ، تلك التحولات التي تبث إشعاعها في النصوص ، وتتطلّب دراستها نوعاً آخر من البحث يختلف عن دراسة أي مستوى من مستويات النشاط اللساني .

نخلص من هذا الذي قلناه إلى نتيجة في غاية الأهمية، وهي أن القارئ الذي يريد دراسة الشعر ، و اللغة الشعرية ، لا يستطيع أن يحلل ، أو يفسّر

" الشعرية " ما لم يأخذ بالاعتبار تلك القواعد التي يتيحها النظام اللغوي للشاعر لكي يعتمدها في تنظيم النص ، وفي الوقت ذاته ، لا يستطيع عالم اللسان إن يحلل الصورة ، وقوة التعبير ، في اللغة الشعرية ، ما لم يأخذ بالحسبان الجوانب الثقافية والتراثية ، التي تؤثر في النظم ، وتكسب القصيدة طابعها الفني الخاص .

وفهم القصيدة ، أو تحليلها ، عملية مزدوجة ، تتكئ على الغوص في نسيج النص من جهة ، وحدْس الباحث القادر على لمح الجوانب الخفية في الشعر ، من جهة أخرى . ولا ينفي ذلك أن المرْء بحاجة إلى تحليل يزيد كثيراً عمّا ذكرنا . ومن الصعب الإدعاء بأنّ في الإمكان أنْ يقدّم المرء تحليلاً للنص الشعري يجمع بين الشمول و التكامل الذي لا يترك مزيداً لمستزيد . وليس ثمة من يدّعي القدرة على تحليل النص الشعري تحليلاً يبرز جُلّ ما فيه من جوانب جمالية ، ووجدانية ، تمّ التعبير عنها من خلاله .[٨]

الهوامش :-

(١) رومان ياكيسون : ولد في موسكو عام ١٨٩٦ وتركها إلى تشيكوسلوفاكيا والدنمارك ، ثم نزح إلى الولايات المتحدة عام ١٩٤١، درس في معهد لازاروف للغات الشرقية ، وفي جامعتي موسكو ، و براغ . و عمل أستاذاً في معهد موسكو المسرحي ، و في جامعة ماساروك و كوبنهاجن و أوسلو و كولومبيا وبدأ التدريس في جامعة نيويورك عام ١٩٤٢ ثم في جامعة هارفرد. شارك في عدد من الجمعيات الأكاديمية ، و اهتم بدراسة اللغات السلافية ، و الشعر التشيكي . و شملت مؤلفاته حقول الفليولوجيا و تاريخ الأدب ، و الفلكلور ، و اللسانيات الصوتية . و ظهرت أعماله باللغة الإنجليزية في سبعة أجزاء بعنوان : Selected Writings و توفي ياكيسون عام ١٩٨٢.

(٢) إدوارد ستانكفتش : ولد عام ١٩٤٠ وهو من أصل بولندي ، تخرّج في جامعة روما ، و انتقل للإقامة في الولايات المتحدة عام ١٩٥٠ . حصل على الدكتوراه من جامعة شيكاغو ، و تخصص بدراسة اللغات و الأدب السلافي في جامعة هارفارد يقوم منذ عام ١٩٥٤ بتدريس هذه اللغات في جامعة أنديانا إلى جانب تدريس الأدب ، وعلم اللغة ، و اللهجات ، و أعاريض الشعر فضلاً عن النظام الصرفي و علم المصطلح.

(٣) شارلز موريس Morris عالم لغة أمريكي معاصر له كتاب : العلامات و اللغة و السلوك . صدر في نيويورك عام ١٩٤٦.

(٤) ثومبسون : كاتب و باحث أمريكي له كتاب الحكايات الفلوكلورية The Folktales (نيويورك ١٩٤٦) و كتاب " الكشاف المفهرس للرموز المستعملة في القصص الشعبي (بلومنغتون ١٩٥٥).

(٥) إدوارد سيفرز : عالم لغة ألماني ، له كتب من أبرزها : الصوتيات العامة (ليبزغ ١٩٠١) ودراسات في الإيقاع و الموسيقى (هايدلبرغ ١٩١٢).

(٦) إدوارد سابير Sapir : من أبرز علماء اللغة في أمريكيا صدر له كتاب: اللغة Language (نيويورك ١٩٢٤).

(٧) كارل فويغلين Voegelin : ولد عام ١٩٠٦ و درس علم النفس في جامعة ستانفورد ، و الإنثروبولجيا في جامعة كاليفورنيا . و علم اللغة العام في جامعة ييل . عنى بدراسة لغات الهنود الحمر إلى جانب دراسته لعدد من اللغات القديمة . درّس الإنثروبولوجيا منذ عام ١٩٤١ في عدد من الجامعات قبل أن يستقر في جامعة " انديانا " ليصبح رئيس قسم اللغات فيها . أشرف على " المجلة العالمية لعلم اللغة الأمريكي " و أدار قسم المحفوظات بجامعة أريزونا لمدة سنة .

(٨) يعتمد هذا المقال على قراءة تحليلية لدراسة ستانكفتش المنشورة في :

Style In Language, M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, 3 ed. (1971) , . PP. 69-81.

٤

رومان ياكبسون
بنيوية التأسيس و الاستدراك

من المفارقات الغريبة أنّ ظهور البنيوية الفرنسية كان في نيويورك حوالي عام (١٩٤٢) ، ذلك أن رومان ياكبسون [١] الذي نزح بعد الاحتلال النازي لباريس إلى اسكندنافية ، لم يطل به المقام هناك ، فقد غادر - في وقت قصير - إلى الولايات المتحدة . وهناك كان علم اللغة الأمريكي يمّر بواحد من افضل أطواره ، وهو الطّور السلوكي - نسبة إلى المدرسة السلوكية [٢] Behaviorism . وما لبث أن تجمع في أمريكيا عدد من اللسانيّين - من فرنسا و البلقان - الذين لم تطب لهم الإقامة في ظلّ حكومة فيشي . وتمكن ياكبسون - في هذه الأجواء - من الظفر بكرسي الأستاذية في تدريس اللسانيات ، وبدأ إعداد محاضراته الشهيرة بعنوان : " الصوت و المعنى " Sound and Meaning [٣] .

وكانت هذه المحاضرات في غاية الأهمية ، إذ إنها نجحت في تقديم البنيوية الفرنسية للآخرين ، فقد احتوت على أول تعريف بأعمال الباحث البنيوي كلود ليفي شتراوس [٤] Struss ، وقدّم أعماله ، التي لم تكن قد نشرت حتى ذلك الحين بالإنجليزية ، ومن الباعث على السخرية أن نجد ياكبسون لا يشير في محاضراته تلك إلى الأصول السوسيريّة لمنهجه التحليلي، مع أن الإشارة إلى هذه الأصول أصبحت - فيما بعد - شيئاً

يتكرر بمناسبة ، وفي غير مناسبة .

كان ياكبسون ، حتى ذلك الحين ، يتمتع بقدر كبير من الاحترام بوصفة عالماً لغوياً كبيراً من الطراز الرفيع . فهو واضع نظرية " الملامح المميّزة " [٥] . في الدّراسة الفونولوجية. [٦] وهو أوّل من بحث في الطبيعة الاستعارية والكنائية للأدب ، وتأثير ذلك في محوري الإستبدال ، والمجاورة ، وتجلّي ذلك بوضوح في دراساته التطبيقية لعدد غير قليل من الحكايات الفولكلورية ، والنصوص الشعرية.

وفي عام ١٩٥٨ كتب ياكبسون دراسته التي تقدم بها لمؤتمر " الأسلوب في اللغة " الذي عقد بجامعة " أنديانا " وكانت بعنوان " علم اللغة والشعرية : بيان ختامي " . ونشرت في أعمال المؤتمر المذكور . [أنظر : سبيوك Sebeok 1960] [٧] وما تزال هذه الدراسة على الرغم من مرور ثلاثين سنة ، أو أكثر ، على ظهورها ، من أكثر الدراسات التي كتبت في هذا الموضوع عمقاً ، وفائدة . وإذا كان من التجاوز أنْ نعدّه – هنا – مؤسس البنيوية الأدبية ، فإن المرء لا يعدو الحقيقة إذا عدّه أكثر من عالم للّسان ، وأكثر من أسلوبي ، وأكثر من مفكر بنيوي . والذين يعنون بقواعد النص الشعري يعدونه أفضل من تصدّى لحل المشكلات التي تعرض لهذا الباب من الدّرس ، بل إننا نستطيع الزعم بأنه سبق غيره في التعريف بالقواعد التوليدية للشعر . وعلاوة على ذلك فهو أفضل من روّج للبنيوية، وخير من قدمّها للناس ، بعيداً عن الادعاءات . فكل الأفكار التي كان يبشر بها ، و يدعو لها ، موجودة في دراساته ، وبحوثه المنشورة . فعلى سبيلِ المثال لولا بحوث ياكبسون ودراساته لما عرف شتراوس بوصفه باحثاً بنيوياً أبداً ، وبغير شتراوس تعدّ البنيوية الفرنسية شيئاً لا يستحق أن يشار إليه ببنان .

[الصوت و المعنى :]

والحقيقة أن محاضراته حول " الصوت والمعنى " لم تكن محاضرات

دعائية إطلاقاً ، بل كانت هـذه المحاضرات مدخلاً نقدياً للأفكـار الشـائعة حول الأصوات ، وأثرها في المعاني. وذلك بالفعل ما كانت الألسنية بحاجـة إليه في ذلك الوقت . ومن خلال هذه المحاضرات تشكلت القاعدة الحقيقيـة لعلم اللغة البنيوي ، خلافاً للاعتقاد السائد حـول وجـود تلـك القـاعدة في محاضرات دي سوسير [٨] . التي تمثل – في نظر الكثيرين – الجذور المبكّـرة للألسنية الجديدة . وقد أثبتت محاضرات ياكبسون أن آراء سوسـير لم تكـن قيمة في ذاتها ، وإنما في طابعها التجريبي الذي يسمح لغيره بـأن يأخذهـا ، ويعمق البحث فيها ، ويطورّها تطويراً يبرهن على صلاحيتها للتطبيق .

فالذي لا شك فيـه هـو أن تطبيـق بعـض الأصـول الـتي قـامت عليهـا ألسنية سوسير في حقول أخـرى مثـل " الصوتيـات " و " الوظيفـة الشـعرية للغة " تساعد على بناء " السميولوجيا " [٩] التي بشرّ بها سوسـير في كتابـه الـذي ظهـرت الطبعـة الأولى منـه عـام ١٩١٦ . وهكـذا أثبتـت أعمـال ياكبسون – في الأربعينات والخمسينات – أن العمل في " أصول " سوسـير لم يتوقف ، بل أتيح لهـا مـن يواصـل البحـث فيهـا ، بشـيء مـن التطويـر ، والتنقيح ، خلال الأربعين عاماً التي تلت وفاته (١٩١٣) .

فـإلى ياكبسـون يعـزى القـول بـالفونيم Phoneme وهـو الوحـدة الصغـرى في اللغـة ، أي : هـو تلـك الوحـدة غـير القابلـة للإنقسـام ، أو التحليل ، بل هو الوحدة غير القابلة لأن تعوض بوحـدة أخـرى ، لأن بنـاء كل فونيم مختلف – ضرورة – عن بناء أي فونيـم آخـر [١٠] ، ويبـدو هـذا واضحا في المثالين التاليين . ففونيـم (S) في الإنجليزيـة مختلـف عـن الفونيـم (Z) لأن الأول " مهمـوس " والثـاني " مجهـور " ، فـإذا حاولنـا وضـع أي منهما مكان الأخر في كلمة ما ، تغيرت تلك الكلمة ، وتغير معناها. وعلى ذلك فإن " الجهر " يعد صفة مميّزة للفونيم (Z) في حين أن " الهمس " يعـدّ صفـة مميزة للفونيـم (S) . ودعـا ياكبسـون إلى دراسـة الأصـوات اللغويـة واحداً بعد الآخر ، وترتيب قوائم بالصفـات المـيزة لكـلّ فونيـم ، وذلـك اعتماداً على حالة الوترين الصوتيين ، والرنين الصادر عنهمـا في الحنجـرة .

مع ملاحظة أن نطق الصوت قد يغير هذه الصفات من حين إلى آخر ، على وفق الأصوات الأخرى المتصلة به في بنية الكلمة . وهذه الظاهرة ليست مقصورة على واحدة من اللغات ، لكنها موجودة في اللغات الطبيعية جميعاً.

ولاريب في أن النظرية التي أرساها ياكبسون تمثل إنجازاً جديداً لعلم اللسان ، إلا أن هذا إنجاز يبدو مختلفاً أشد الإختلاف عما يمكن أن نسميه بالإرث البنيوي . وهذا الأمر يجعلنا نعتقد بأن ذلك الإرث ظل على الدوام يفتقر إلى هذه الدعامة الأساسية التي تقوم عليها النظرية البنيوية للأصوات اللغوية ، فإن كانت هذه الطبائع فكرة افتراضية لدى سوسير ، فهي لدى ياكبسون واقع ملموس ، يتجلى عبر شبكة من الثنائيات الضدية التي تتحكم بالنظام اللغوي . وقد شجع هذا الواقع بعض علماء اللسان ، ولا سيما هيلمسليف (١١) Hielmslev على القول بأن اللغة ، عموماً، بنية شاملة تتميز بالتجريد ، وأن هذه البنية تدعونا إلى الإفادة منها في دراسة حقول أخرى ، وبناء أنظمة من الثنائيات الضدية المجردة أسوة بالنظام اللغوي .

على أن نظرية " الفونيم " التي جاء بها ياكبسون تتميز عن سواها من الآراء بأنها نظرية ثابتة ، واضحة ، اعتماداً على صلتها بدراسة الواقع الفيزيائي للأصوات ، والوترين الصوتيين في أدائهما لوظيفتهما في النطق . ولقد أثرت هذه النظرية ، بما احتوته من توضيح العلاقة الضدية بين الأصوات ، في مباحث العلاقة بين الإشارة والمعنى . وأفاد منها كل من الباحثين الفرنسيين المشتغلين بعلم " العلامات " (١٢) Semiotics . فقد جاء هذا الأثر من مصدر غير مباشر ، فهؤلاء الباحثون لم يكتفوا بما في نظرية الفونيم من مقومات منهجية تجعل منها نموذجاً جيداً للدرس اللغوي ، ولكنها قدمت الدليل على أن الفكرة الافتراضية التي تقال في وقت من الأوقات قد تنجح في أن تكون أساساً لنظرية جديدة ذات طابع علميّ ، تجريبيّ ، مثلما فعل ياكبسون بفكرة سوسير.

ولقد أعاد ياكبسون النظر في نظرية " الفونيم " بعد عام (١٩٤٢)

ذلك أنه لم يكن يتصور أي عمق كبير ذلك الذي لامسته هذه النظرية ، فالفونيم يختلف عن أي وحدة لغوية أخرى بكونه لا وظيفة له –في الواقع– سوى أنه يميز ذاته عن أي فونيم آخر . وهذا شيء كان قد ردده سوسير، إلا أن سوسير ، في رأي ياكبسون ، تردد إزاء تعميم هذه الفكرة، أو تطبيقها على عناصر أخرى في اللغة ، وبصفة خاصة : الأشكال النحوية، والألفاظ . وربما كانت هذه هي الثغرة الكبيرة فيما ذكره دو سوسير حول الموضوع . فلو أخذنا الكلمتين الألمانيتين Nacht و Nachte وجدنا الفرق بينهما في " الفونيم " الذي ذكر في آخر الكلمة الثانية ، وهو الذي جعل المعنى في الكلمتين مختلفاً . فهو في الأولى مفرد (ليلة) وفي الثانية جمع (ليال) فالفونيم الذي أضيف إلى الكلمة الثانية نقلها من الدلالة على الإفراد إلى الدلالة على الجمع . أما الفونيم نفسه فلا معنى له في حال النطق به مفرداً .

قد يبدو ذلك التوضيح أمراً عابراً ، وغير ذي قيمة ، بيد أنه في غاية الدقة لأن هذا التوضيح يعطي فكرة التفريق التي نادى بها سوسير بين "اللغة" Langue والكلام Parole تجسيدها الحقيقي [١٣] فالفونيم لا أثر له من حيث هو وحدة صوتية في " اللغة " ولكن تأثيره يتجلى بقوة في "الكلام" بحيث تكتسب الكلمة التي وضع في آخرها دلالة الجمع . ومعنى ذلك أن " الدال " وهو " الفونيم " علامة صوتية ، أو خطية ، لا مدلول لها من حيث هي ، ولكنها تنحرف بالوحدة اللفظية من دلالة إلى أخرى . وهكذا فإن " الفونيم " الذي هو ليس دالاً بذاته تتضح قدرته على التأكيد في دلالات الألفاظ ، وهذه مفارقة مدهشة لم يوضحها ياكبسون ، بل إنه بهذا أوضح الفروق الدقيقة بين ثلاثة مصطلحات كثيرة التداول ، والشيوع ، في علم اللسان ، وهي العلامة ، والدّال ، والمدلول.

وقد كانت نظرية " الفونيم " بصفة عامة ، من الأسس التي قام عليها ما يعرف بالنحو التوليدي [١٤] Generative grammar . فقد أكد النحاة التوليديون – ولاسيّما بعد سنة ١٩٦٥ – أن قدرة مستعمل اللغة

على استخدام القواعد النحوية لتوليد جمل جديدة تعتمد ، بصفة خاصة ، على الفروق التطبيقية في استعمال الألفاظ ، وما يتيحه " الفونيم " من اختلاف في البنية " الصوتية " أو " الخطّية " للكلمة ، وفي ذلك يتجلّى أثر نظرية ياكبسون في " الفونيم " و " الملامح المميزة " التي أصبحت تعرفً في " النحو التوليدي " باسم جديد هو : الملامح الدالة Semantic features . وقد أشير إلى هاتيك الملامح في الرسوم المشجّرة التي استخدمها التوليديون . وهذا يعنى أن " النحو التوليدي " – في الوقت الذي استخدم فيه مقولات ياكبسون في " الملامح المميزة " – أفاد من نظرية " الفونيم " بطريقة غير مباشرة ، على الرغم من أنه يستخدم كلمة " العلامة " عوضاً عن كلمة " فونيم " .

[الاستبدال والمجاورة :]

لم يكتف ياكبسون بهذا الإنجاز الألسني ، ولكنه طوّر – فضلا عن ذلك – ما كان قد لاحظه سوسير من حيث أن التعبير يقوم على محورين ، هما : محور المجاورة Syntagmatic ومحور الاستبدال أو التداعي Assciative فالعناصر المستخدمة في التعبير تتخذ ، في البداية ، ترتيبها الأفقي ، ثم يكتسب كل عنصر منها معناه بالنظر إلى ما يستدعيه من عناصر أخرى لدى أولئك الذين أرادوا إغناء الفكرة وتوضيحها . فإذا أخذنا الجملة الإنجليزية He is mad رأينا الترتيب الذي تتبوّأ بمقتضاه كل كلمة موقعها في الجملة : و يستطيع المتكلم ، أو الكاتب ، أن يضع مكان الضمير He ضميراً آخر مثل : She أو We أو I أو They ويستدعي ذلك أن يستبدل الفعل المساعد بآخر فمع We يضع Are ومع I يضع am و هكذا .. فالنسق الأول هو الذي يسمى مجاورة ، والثاني هو الذي يسمى استبدالاً . و هذان المحوران هما اللذان يتحكمان في تنظيم الكلام ، و يتيحان للغة أن تؤدي وظيفتها في التعبير .

وقد أطلقت على هذين المحورين تسميات عدة بحسب الدارسين.

فياكبســون أطلــق عليهمــا في بحــث نشــره ســنة (١٩٥٦) : التوافــق Combination و الانتقاء Selections أما هـاليدي [١٥] Halliday فقـد أطلـق عليهمـا أسمـين آخرين همــا التسلســل Chains و الاختيــار Choice . والحق أن الكلام على هذين المحورين أغنـى الدراسـة القائمـة على تأمل النظام اللغـوي ، و طرقـه في أداء وظائفـه التعبيريـة . ولهـذا فـإن البنيويـين وجـدوا في هذيـن المحوريـن ، و الكـلام عليهمـا ، مـادة تسـتدعي الدراسة . وعزا قسم من هؤلاء البنيويين القول بهذين المحوريـن إلى سوسـير نفسـه . وهـذا شـيء طبيعـي مـا دام سوسـير كـان قـد تحـدث عـن شـبكة العلاقات الضدية التي تنظـم عمــل اللغــة من خـلال الكــلام . وقـد أدي -بالطبع- إلى تطوير نظرية " الفونيم " بإضافة نظرية جديدة ، هي : نظريــة " المورفيم " التي تمثل التجسيد الحقيقي لمفهوم المجاورة . إذ " المورفيم " هــو إلصاق جزء من كلمــة إلى جـانب جـزء آخـر يجـاوره ، نحـو إلصـاق كلمـة Ment بالانجليزية بكلمة Judge للحصـول علـى كلمـة جديـدة ذات مدلول جديد ، وهي كلمة Judgment . وقد أدى هذا بالفعل إلى تدعيم إحدى القواعد البنيوية الثابتة للمعنى . وتلك القاعدة هـي الـتي تقـول بـأن المعنـى يسـتمد مـن وضـع " الفونيـم " و " المورفيـم " الى جــانب الكلمــة للحصول على دلالة جديدة .

لقد تم – بالفعل – تطوير الفكرة التي نادى بها سوسير ، فعلى سـبيل المثـال أصبـح النمـوذج الـذي وصفـه هـاليدي ، و هـو نمـوذج " السلسـلة والانتقاء " حافزاً لتطوير ما يعرف بالثورة التوليدية في النحو ، فالجملة الـتي سبق ذكرها ، في نظر النحو التوليدي ، جملة مرادفة لقولنا :

The man is suffering from delusious وهـذا تشـابه بـين الجملتين لا ينبع – في الحقيقـة – مـن المعنـى ، و إنمـا مـن الـتركيب أو مـن البنية . فنحن احللنا كلمتي The man مكان الضمير He وبقيـة الجملـة مكان كلمة Mad وهذا يعني أننا نستطيع – في كثير من الأحيان – إحلال العبارة مكان الكلمة الواحدة . وهذا شيء يعرفه مستخدم اللغة ، و يسـلم

بجواز استبدال كلمة بعبارة ، وهو ما أصبح يعرف بقواعد بناء العبارة . وفوق ذلك فإن القاعدة تنظم ما يعرف بالاستبدال ، فأي تغيير نجرية في أي ركن من أركان الجملة يستدعي تغييراً آخر . فمثلاً لا نستطيع أن نقول You is mad فوضع ضمير المخاطب مكان الغائب يستدعي أن نغير الفعل المساعد بفعل آخر هو Are ومن هنا فان You لا تجاور Is وتغيير He بـ You يستدعي أن يقع محور الاستبدال على محور المجاورة .

وهكذا فإن ما كان النحو التقليدي يفعله خلال قرون ماضية لتوضيح قوانين تنظيم الجملة ، جاء النحو التوليدي ليوضِّحَهُ في هذه الكلمات القصيرة الموجزة .

[الكناية و الاستعارة :]

والكلام على محوري الاستبدال و المجاورة جعل ياكبسون يتوصل إلى فكرة جديدة ، وهي أن أحدهما – المجاورة– يمثل الكناية . والثاني – وهو محور الاستبدال يمثل الاستعارة . مما كان له أثره البعيد في البحث الأسلوبي والبلاغي . فالكناية metonymy تعتمد على تنضيد الأشياء في سلسلة ضمن محور المجاورة . و الاستعارة metaphor تعيد تنظيم هذه الأشياء وفقاً لمبدأ الانتقاء Paradigmatic axis وعلى استعمال الكناية والاستعارة تتوقف طبيعة الأسلوب الشخصي لدى كل كاتب . وبواسطتهما تمكن دراسة الأسلوب الأدبي . فالشعر الغنائي الروسي شعر إستعاري في حين أن الملاحم البطولية أدب كنائي .

وقد تناول ياكبسون في أبحاثه سالفة الذكر الطابع السيكولوجي لهذين النوعين من الاستعمال ، الأمر الذي مسّ – بأسلوب غير مباشر – موضوع أكتساب اللغة ، و كذلك العقبات التي تحول دون نمو المهارات اللغوية .

هذه الملاحظات لم يقتصر أثرها الايجابي على هذه الدائرة ، وانما تعدّاها ليشمل دائرة النقد الأدبي ، ولاسيما لدى جاك لكان Jacques

Lacan الذي أشار إليهما باستمرار في توضيح نظريته عن الصلة بين اللغة واللاشعور (١٦) . وثنائية الكناية / الاستعارة وجدت طريقها أيضاً الى أمريكا، ولاسيما في بحوث من يوصفون عادة بما بعد البنيويين . فقد أشار إليهما دو مان De man (١٧) (١٩٧٩) في تحليله لبعض أعمال مارسيل بروست ففي كلامه عن تفكيك بروست (١٨) لنصه أشار الى مزاوجة هذا الكاتب بين الكناية والاستعارة ، مستخلصاً من ذلك أن اللغة ، ذاتها تسعى الى التدمير ، والتفكيك ، بدلاً من الوحدة ، والائتلاف. وهو في هذا الجزء من البحث أعتمد على مصطلحي الكناية والاستعارة ، وعدها ثنائية لا بد منها لتأهيل مشروعه الابستمولوجي . على أن نظرية ياكبسون في الكناية والاستعارة ، أو السلسة و الانتقاء ، كما يسميها هاليدي ، لا تخلو من ثغرة يوجه من خلالها إليها نقداً . فهذه النظرية تتناسى أن الكناية في بعض الأحيان نوع جديد من الاستعارة ، فعلى سبيل المثال يمكننا أن نستعرض الجملتين التاليتين :

١- حضر رئيس العصابة و معه ثلاث بنادق.

٢- حضر رئيس العصابة و معه ثلاثة مسلحين .

فالمعنى في الجملتين واحد ، وهو الكلام على رجال وبنادق ، وفي نظرية ياكبسون تعد أحدى الجملتين كناية ، في حين أن الآخرى استعارة . بيدأن الخلاف في الجملتين يكاد لا يلحظ . ولست أعتقد أن هناك ما يبعث على الظن بأن الأساس الذي قامت عليه إحدى الجملتين مختلف عن الأساس الذي قامت عليه الجملة الأخرى .والحالة الوحيدة التي يمكننا فيها أن ندافع عن وجهة نظر ياكبسون هي تلك التي يتضمن فيها استعمال الاستعارة خرقاً لطبيعة الأشياء للتعبير عن معان مجردة وقد عقب على هذه الملاحظات لاكوف Lakoff (١٩) والحقيقة أن ياكبسون في هذه الفكرة عمق تأثيره في الدرس الأسلوبي ، والبلاغي ، مع أن نظريته في الكناية والاستعارة أعطيت فوق ما كان يظن انها تستحق من التقدير ، والبحث ،

حتى لقد قيل إنّ هذه النظرية أنتشلت البلاغة التقليدية من الجمود الذي ران عليها لعدة قرون ، وأن ياكبسون هو الذي أعاد الى البلاغة علاقتها بعلمي المنطق ، و اللسان . ونتيجة ذلك لم يتردد أحد في أن يجعل من هذه النظرية نظرية تتعلق بالأصول المعرفية لعلم اللسان ، وليست وصفاً لشكلٍ من أشكال الكلام اليومي .

الهوامش :-

(١) راجع هامش (١) ص ١٠٩

(٢) إحدى مدارس علم اللغة الأمريكي ، تزعمها بلومفيلد مؤلف كتاب "اللغة" وهذه المدرسة تفسر الكلام من حيث أنه استجابة غريزية لنوع من الدوافع السلوكية .

(٣) نشر هذه الكتاب بالانجليزية تحت عنوان "ست محاضرات حول الصوت و المعنى "Six Lectures on sound and meaning" هارفستر للطباعة ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٨.

(٤) كلود ليفي شتراوس ، هو باحث فرنسي له كتاب "الأنثروبولوجيا البنيوية" و كتاب " الأسطورة و المعنى " الذي ترجمه الى العربية د. شاكر عبد الحميد ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٨٦ .

(٥) نظرية الملامح المميزة (بكسر الياء) هي النظرية التي تركز على الفروق الصوتية بين فونيم وآخر .انظر= ياسر الملاح ، الأصوات اللغوية ، مركز الأبحاث الاسلامية ، القدس ، ط١ ، ١٩٩٠.

(٦) الفونولوجيا : هي البحث في التغيير النطقي الذي يفرضه الاستعمال على الصوت اللغوي نتيجة تفاعله مع الأصوات الأخرى . فالتفخيم في الصائت الطويل في كلمة (طال) تغيير فونولوجي إذا قورن بنطقه في كلمة (سال) . مثلاً.

(٧) صدر هذا الكتاب عام (١٩٦٠) .

(٨) دو سوسير : عالم لغوي سويسري توفي سنة ١٩١٣ في جنيف . وقد ألقى سلسلة من المحاضرات في اللغة صدرت بعد وفاته في كتاب مشهور جداً هو كتاب " دروس في الألسنية العامة " ترجم هذا الكتاب الى العربية غير مرة . أنظر على سبيل المثال يوسف غازي و مجيد نصير ، دار النعمان ، جونية - لبنان ، بلا تاريخ .

(٩) السميولوجيا هي العلم الذي يبحث في العلامات من حيث هي نظام اتصالي متسع تمثل الألسنية جزءاً منه . وقد تحدث عنه سوسير في كتابه المذكور و تنبأ

أن يكون من أبرز العلوم. ألف فيه غير واحد من أشـهرهم رولان بـارط ، وبيـير جيرو . انظر = عبد السلام المسدي ، الاسلوبية ، الدار العربية للكتاب، تونـس، ط١ ، ١٩٧٧، ص ١٧٨

(١٠) وضح مفهوم الفونيم من خلال السياق،ويستطيع القارىء الاستزادة بالرجوع الى كتاب: محمد الخولي: الأصوات اللغوية، مكتبة الخريجي، الرياض، ط١، ١٩٨٦

(١١) هو عالم لغة من مدرسة كوبنهاجن ، اشتهر بنظرية التعليق ، وهي الـتي تزعـم أن اللغة شبكة من العلاقات يستمد كل عنصـر منهـا قيمتـه عـبر علاقاتـه بالعنـاصر المقابلة .ويعرف اللغة بقوله هي شبكة من الوظـائف , وهـي كيـان مسـتقل، ذو علاقات داخلية ، أنظر= صلاح فضل : البنائية ص ١٠٩.

(١٢) هو مصطلح مرادف تقريباً لمصطلح السميولوجيا

(١٣) معروف أن سوسير فرق بين " اللغة " من حيث هي نظام اجتماعي محدد بقواعد و قوانين مشتركة و " الكلام " الـذي هـو نتـاج الفـرد المسـتخدم لتلـك اللغـة . ويسـتطيع القـارئ الرجـوع الى أي كتـاب في علـم اللغـة العـام للإسـتزادة في الموضـــوع و انظــر = Jounathan Culler,Saussure. The Harvester Press, Brithain ,(1977).

(١٤) النحـو التوليـدي هـو الأسـم الـذي أطلـق علـى منهـج التحليـل النحـوي لـدى شومسكي و أتباعه . للإستزادة راجـع : مـازن الوعـر : قضايـا أساسـية في علـم اللسانيات ، طلاس للنشر ، دمشق ، ط١ ، ١٩٨٨.

(١٥) أحـد علمـاء اللسـان المعـاصرين في لنـدن أقـترن اسمـه بمـا يعـرف بعلـم اللغـة الاجتماعي، اشترك مع رقية حسـن في وضـع كتـاب حـول قواعـد التماسـك في اللغة الإنجليزية .

(١٦) جاك لاكان : احد البنويين الفرنسيين المعاصرين ، يعد فيمن يطلق عليهم اسم ما بعد البنيويين . و الملمح البارز في اعماله اهتمامه بالكشف عن الصلات العميقـة بـين الفرويديـة و البنيويـة لـذا يكثـر مـن البحـث عـن طبيعـة العلاقـة بـين اللغـة واللاشعور . انظر ما كتبه عنه رامان سلدن في : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور ، دار الفكر ، القاهرة .

(١٧) واضح أن دومان أحد التفكيكيين الذين تأثروا ببحوث جاك ديريدا ، انظر ما كتبه عنه سلدن في كتابه السابق ذكره .

(١٨) مارسيل بروست : أحد كتاب الرواية المعاصرين ، له رواية " البحث عن الزمن الضائع".

(١٩) هو جورج لاكوف ، صدرت له مؤلفات عدة منها : النساء : النار و الأشياء الخطرة ، جامعة شيكاغو ١٩٨٧، اشترك مع مارك جونسون في كتاب : الاستعارة ، تلك التي بها نحيا ، جامعة شيكاغو (١٩٨٠) . انظر ما كتبه ليونارد جاكسون عن محتوى هذا لكتاب من ص ٢٢٠-٢٢٣ في :

The Poverty of Structuralism , Longman , London and NewYork .1 st ed , 1991.

وهو الكتاب الذي اعتمدنا عليه في هذه القراءة.

من نحو الجملة إلى نحو النص
دراسة وتطبيق



القسم الأول : الدراسة

مدخل :

ما يزال النص الأدبي ، منذ أقدم الأزمان، تتجاذبه أطراف عدة ، ومناهج شتى من النظر ، وأكثر هذه الأطراف عناية بالنص ، طرفان هما : علم اللغة ، والنقد الأدبي .

وقد حاولت البلاغة ، منذ القرن الأول الميلادي ، التوفيق بين النظرة اللسانية ، والنقدية للأدب ، فكان كونتليان Quintilian قد تطرّق ، بوضوح ، إلى مسائل النص المتعلقة بتنظيمه الداخلي ، كالوضوح .. والفصاحة .. والرشاقة .. والملاءمة . وذهب إلى القول بأن النصوص تتفاضل ، فيما بينها ، تبعاً لقدْرة المبدع على التصرّف بالمادّة المستخدمة في كتابة النص [١] .

وقد توسع الأسلوبيون - بعده - في استخدام معطيات علم اللغة لدراسة الأساليب التي تنشأ من اختيارات خاصة ، يلجأ إليها الكاتب ، عند الضرورة ، لكتابة نصٍ خاص . وأشاد بعض الأسلوبيين بالانجازات البلاغية في وصف النصوص ، وتحديد وظائفها الكثيرة ، مما شجع بعضهم على عدّ البلاغة - بوجه من الوجوه - نظريّة للنص [٢] .

وهذا ينطبق على البلاغة العربية ، مثلما ينطبق على بلاغاتٍ أخرى،

فالبلاغيون العرب اعتنوا بالكشف عن الترابط القائم بين سلسلة من الأقوال المؤلفة لفقرة ، أو مجموعة أجزاء من العمل الأدبي . ونجد هذا واضحاً في بعض ما كتبه حازم القرطاجني (٦٨٤ هـ) الذي سلّط الضوء على العلاقات الترابطية لأجزاء القصيدة ، فسمى كل جزء منها فصلاً ، وميّز – مثلا – بين المطلع والمقطع ، وأطلق على تماسك المقطع بالذي يسبقه وصفاً طريفاً ، وهو " الاطّراد في تسويم رؤوس الفصول " . وأخضع حازم القرطاجني قصيدة المتنبي " أغالب فيك الشوقَ والشوقُ أغْلَبُ " لهذا النوع من النـّظر [٣] .

أما البلاغة الحديثة ، فأسهمت بحديثها عن بعض الصيغ النحوية للتشبيه ، والاستعارة ، في توجيه النظر إلى العلاقات الداخلية في النّص . ومن ذلك العلاقة بين الجملة والجملة التابعة لها. أي : تلك التي تحتوي على المشبه ، وتلك التي تحتوي على المشبه به .. ووظيفة أداة التشبيه ، كلمة كانت ، أو حرفاً ، أو تركيباً ، في ربط الجملتين .

وهذا أيضاً ينسحب على الاستعارة مثلما ينسحبُ على التشبيه ، ولا سيما بعض أنواع الاستعارة التي تنطوي على علاقة اقتران بين جزء من النسق التشبيهي ، والجزء الأخر . وقد تناول هذا بمزيد من التوضيح ، والتفصيل ، مورو في " الصورة الأدبية " ١٩٨٢ [٤] .

وثمة روافد أخرى ، غير البلاغة ، أسهمت في توجيه النظر إلى قواعد تركيب النص . فإلى جانب البلاغيين ، من قدماء ومحدثين ، أدلى الانثروبولوجيون بدلائهم في هذا السيّاق . من هؤلاء مالينوفسكي Malinowisky وفلاديمير بروب وشتراوس Strauss وأتباعه . فقد تميزت دراسات الأنثروبولوجيين بالإفادة من علم اللغة البنيوي ، في تحليل النماذج ، والأنماط السائدة ، في الأدب الشعبي ، والأسطوري ، لإيجاد ما أصبح معروفاً بـ " البُنى " وتفكيك الرموز لإلقاء الضوء على الأسس المؤثرة في قدرة الناطقين بلغة من اللغات على تأليف النصوص ، واستعمالها للاتصال بين الأشخاص [٥] .

واستخدم المعنيون بدراسة الحياة الاجتماعية علم اللغة أيضاً للكشف عن الكثير من القواعد التي تتحكم في أداء النصوص ، على اختلافها ، لوظائفها الإعلامية ، والتثقيفية . وتمخضت هذه البحوث التي اتخذت من أنظمة الحوار ، والمخاطبات مادة للدّرس ، عن ظهور نوع جديد من النظر الألسني ، وهو الذي يعرف بتحليل الخطاب Discourse Analysis وهذه البحوث أغنت المحاولات الكثيرة الرامية لإيجاد علم خاصٍ بالنص . وكشفت عن معايير تميّزه عن اللانص . ومن هذه المعايير معيار التضامّ ، أو التماسك Cohesion والاقتران Coherence والقصديّة النابعة من موقف المتلقي تجاه النص . فضلا عن معايير أخرى ، مثل الموقفية Situationality والتناصّ [٦] .

ولفقه اللغة ، هو الأخر ، مساعيه الخيّرة في البحث عن قواعد لعلم النص ، وأشهر من سعي للكشف عن الروابط بين دراسة النحو ، ودراسة المعنى ، من الفيليولوجيين ، هو : هنري فايل Henre Weil الذي طوّر لغويو براغ Prague آراءه ، بتركيزهم على المنظور الوظيفي Perspective للجملة . وهو منظور حثهم على ملاحظة الصلة بين جملتين أو أكثر ، وتأثر وظيفة الجملة بهذه العلاقة القائمة على التقديم والتأخير ، في أكثر الأحيان [٧] .

وتعزى إلى هارفنج Harweng (١٩٦٨) أول محاولة جادة لوصف التنظيم الذاتي ، الداخلي ، للنص ، من خلال الحديث عن بعض العلاقات التي تسوده ، مثل : علاقة الإحالة ، والاستبدال ، التي فصّل فيها القول ، مشيراً إلى التكرار ، والترادف ، والعطف ، والتفريع ، والترتيب ، وذكر النتيجة بعد السبب ، والجزء بعد الكل . وهذا ، كلّه ، مما يقع في دائرة الترابط والاتساق الداخلي للنص [٨] . ويُعَدّ تطويراً لما كان ذهب اليه هايدولف Heidolph (١٩٦٠) في كلامه على ترتيب الوحدات في الجملة ، أو مجموعة الجمل ، ترتيباً يقوم على الإفادة من التناسق الصوتي المرتكز على التنغيم ، أو النبر . وقد وجدت هذه الأفكار صداها الطيب في

أعمـال إيزنـبرغ Isenperg (١٩٦٨) الـذي أعتنـى بـالبحث في العوامـل المتحكمة في اختيارات صاحب النـص ، ومـن أبـرز هـاتيك العوامـل – في نظره – المجاورة . والمجاورة تضم مجموعة من الأدوات التي تنظـم علاقـات الجمل بعضها ببعض ، كالضمائر ، وحروف التعريف ، وحروف التنكـير ، والتعميم بعد التخصيص ، والاقتران بعلائق سببية ، أو غائية ، أو أي علاقة أخرى [٩] .

علم اللغة والنص :

هـذه المحـاولات توضـح أن علـم اللغـة بـدأ يتصـدى لدراسـة النـص وتحليله. وباقتراب علم اللغة من نظرية الأدب ، يكون قد تخلى عـن واحـد من الشروط الأساسية التي أرساها سوسير لدراسة اللسان ، وهـذا الشـرط هو الاعتماد على اللغة المنطوقة لا على اللغـة المكتوبـة . وهـذه الاشـكالية أعيد طرحها على بساط البحث ، فقد شكك هاريس Hariss بقدرة علـم اللسان على الاستغناء عن الكلام المكتوب في دراسته للنظام اللغوي ، فعلم اللسان عُـني بالجملـة المنطوقـة ، ولكنـه غفـل عـن وجـود جملـة طويلـة ولا متناهية ، يعجز النحو عن الإلمـام بقواعدهـا مـا لم يتكـئ علـى الكتابـة الـتي تسلمنا إلى دراسة النص [١٠] .

ويتنـاول جوناثـان كيللـر مقتطفـات مـن روايـة تشـارلز دكنـز "الآمـال العريضة" وهذه المقتطفات تمثل حواراً بين شخصيتين همـا : "جو" و " بايب " وفي هـذا الحـوار حـذف الكـاتب أجـزاءً مـن الكـلام ، وأظهـر أجزاءً يمكن أن تحذف ، ومع أن الكلام يظهر ، وكأنه غـير متسـق ، إلا أن الشخصيتين تتفاهمان. ويتساءل كيللر قائلاً : " كيف يمكن أن نفسِّـر هـذا التواصل ؟ وهل تكفي الإشارة لما في كلامهما من صوامت وصوائت ؟ . أو خصائص أنفية للأصوات Nasals أو ما في بعضها من الشـدة والرخـاوة ؟ فالاجابة عن هذا السؤال تؤكد لنا أن علـم اللغـة لا بـد لـه مـن أن يتوجـه لدراسة الكتابة ، ومعرفة النظام اللغوي خارج الإطار التقليدي القائم علـى

معرفة القواعد الصوتية ، والصرفية ، والنحوية المجردة . إذ لا بد أن يقودنا هذا العلم إلى معرفة اللغة معرفة أكبر ، تقوم على مراعاة الاستعداد اللاشعوري لدى المتلقي (١١) .

وهنا يأتي دور النقد الأدبي في مساندة علم السان ، وامداده بالوسائل القمينة بالكشف عن القواعد التي تحقق للنص القيمة ، والمتعة ، مما يُغني " الاسلوبية ، التي تسعى – أساساً – لدراسة اختيارات الكاتب الرامية لتحقيق هذين الأمرين في النص الأدبي (١٢) . وتجسيداً لهذه الفكرة دعا الباحثان " آلان ديورانت " و " نيغل " إلى المزج بين الدراسة النقدية للنصوص ، والدراسة " الألسنية " للكشف عن " أدبية " التراث الثقافي ، مع الإفادة من المنهج " التحويلي " الذي يعتمد النظر في القضايا اللغوية غير منفصلة عن السياق (١٣) .

علم اللغة الأدبي :

هذه الفكرة وما يرافقها من آراء تدعو إلى تجسير الفجوة بين علم اللسان ، و " نظرية الأدب " أدت إلى ظهور مصطلح جديد ، هو " علم اللغة الأدبي " إضافة إلى ما سبق أن ذكرناه ، وهو اصطلاح " علم النص" أو " علم قواعد النص " . وأبرز ما يتميز به " علم اللغة الأدبي " عن غيره تجاوزه النص " المنطوق " إلى المكتوب ، وشموله – بالنظر – النص الشعري إلى جانب النثري . ولا بدّ – هنا – من التوكيد – طبقاً لما يقوله ويدسون Widdowson – على حقيقة ، في غاية الأهمية ، وهي أن الكتابة الأدبية بعامة ، والشعر على وجه خاص ، تختلف عن غيرها من الكتابات ، من حيث أنها تؤول إلى وسيط تتحوّل فيه العلامات ، من علامات ذات دلالة لغوية قريبة المنال ، سهلة المأخذ ، إلى علامات ذات مرامٍ بعيدة. وهذا لا يمنع – في الوقت ذاته – من أن تكون الكتابة الشعرية صيغةً من صيغ التواصل ما دامت هذه الكتابة تقوم على توظيف العلاقة بين المعاني اللغوية ، والسياق (١٤) .

على أن الكـاتب ، أو الأديـب ، أو الشـاعر ، لا يغفـل عـن الالـتزام بالقواعد التي يتطلبها نشدان التواصل مع الآخر. فهـو – أي الشـاعر – لا يكتب شعره باعتباره شـخصاً معزولاً عـن الآخريـن ، ولكنـه يكتـب تحت وطأة الشعور بأنه شخصية مذابة في الشخصية المعـاصرة لـه . وإن الأفكـار العديدة ، والاحساسات ، والمشاعر الجياشة ، التي تعبّر عنها قصيدة غنائية، لا تعزى إلى نفس الشاعر ، ولا يمكـن أن يحتكرهـا أحـد ، لسـبب بسـيط ، وهو أنه لا يوجد اتفاق على فهم موحَّـد لحقيقتهـا ، أو تفسـيرها ، التفسـير الذي لا يختلف فيه اثنان (١٥) .

وبناءً عليه ، فإن التحليل الوصفي لا يستطيع ، وحده ، أن يقـدم لنـا طريقة ناجحـة ، مفيـدة ، في تحليـل النـص الشـعري . ولا بُـدَّ في هـذا مـن اللجوء إلى التأويل ، بكل ما يلقيه هذا العمـل مـن تبعـاتٍ علـى الـدارس . وتطبيقاً لهذا الافتراض يتناول ودوسون مقطعاً من قصيدة " والاس ستيفن " Anecdote of the Jar

والمقطع الذي يقتبسه هو :

I placed a jar in Tennessee
And round it was , upon a hill,
It made the wilderness
Sorrond that hill.

فالبيتان الأول والثاني ، في هـذه القصيـدة ، لا يبـدوان منتظمـين في نسق تتابعي ، كالذي نعرفه في النثر . فالعبارة الأولى في البيت الأول ينبغـي أن تكون and it was round وكذلـك ، كـان ينبغـي أن تكـون عبـارة upon a hill بعد كلمة jar ، فيما لو شئنا أن يكون تنظيم هـذا المقطـع كما هو في النثر . وبذلك يصبح مطلع هذه القصيدة على النحو الآتي :

I placed a jar upone a hill in tennessee (١٦)

والـترتيب الجديـد ، في الواقـع ، شـيء يقتضيـه الفعـل المكـاني الـذي استعلمه الشاعر ، وهو : Placed فالدلالة المعجمية للفعل تتطلب أن يأتي

بعده بعبارة "upone a hill" . وهذا التتابع شيء يقتضيه التركيب المألوف في النثر ، ولكن الشاعر لا يلتزم بهذا الترتيب. وهذا من أبرز خواصّ الشعر ، بل هو من الخواص الكثيرة التي تميزه عن غيره من نصوص.

ويستطرد ودوسون بعد تحليل القصيدة إلى القول : وهكذا يتضح أن تحليل القصيدة تحول إلى تجربة عملية في التفسير ، والتأويل ، وهذه التجربة تشمل معرفة الانطباع الأول عن النص ، وإدراك العلاقات القائمة بين المعاني ، والشكل اللغوي ، وملاحظة الطريقة التي تؤدي فيها العلامات اللغوية وظائفها الدلالية على الرغم من تغيير النموذج التركيبي الذي ترد فيه عادةً .

ويتجلّى دور القارئ ، في هذه التجربة ، بتأمّل هذه النماذج ، التي يتم فيها تفكيك الأبينة اللغوية ، ووضعها في تنظيم آخر ، مختلف . مما يجعل القصيدة مختلفة عن أي نصٍ أخر ، فهي ليست موقفاً تم استرجاعه وإنما هي بناءُ يمثل التقارب ، أو الاندغام بين الدال والمدلول (١٧) . وبناءً على ذلك، فإن قراءة الشعر تحتاج إلى ضرب من المهارة ، يختلف عن تلك التي تحتاج إليها قراءة غيره. فالبيت الشعري يبدو كاملاً ، وفي الوقت نفسه غير مكتمل . وهذه ظاهرة في الشعر شديدة التعقيد ، ففي كل مرة علينا أن نقف وقفةً تعلن نهاية البيت الشعري ، لكن هذه الوقفة لا تعني أن المعنى قد اكتمل ، ومعنى ذلك أن البيت المكتمل ، نحوياً ، ويتطلّب الوقوف عند قافيته ، يدفع القارئ دفعاً نحو البيت الذي يليه ، لتوقعه بأن تحقق المعنى مرهون بقراءة البيت التالي.

وهذا الذي يوضحه ودوسون في بحثه " تأويل الشعر " يؤكد أن التفاعل الداخلي في النص الشعري هو الذي يضم كل تركيب منه إلى التركيب الذي يليه ، وهو الذي يربط كل مقطع بالمقطع الذي يتلوه . وهو الذي يجعل كل شيء في النصّ يناسب كل شيء آخر . فالوزن ، والقافية ، والمقاطع ، تتجاور ضمن محور خاصّ هو " محور التتابع " ولكن ، فيما

يتصل باختيار العلامات الدّالة ، واستخدام علامة دون غيرها ، فأمرٌ يختصّ به شأن آخر [١٨] .

واستنتاجاً مما سبق ، يؤكد ودوسون حقيقة مهمّة ، وهي أن اللغة الأدبية المكتوبة بحاجة إلى نوع من التحليل اللساني ، يختلف اختلافاً كبيراً عن التحليل الذي تحتاج إليه اللغة المنطوقة ، أو الكتابة غير الأدبية . فنحن – عندما ننظر في قصيدة قصيرة ، أو جزء من قصيدة – نفاجأ – بادئ الأمر – بأن الطباعة أحالت النص إلى ضرب من الرسم ، الذي يتشكل في فضاء أبيض . والتتابع المنظّم للأبيات ، مع التفاوت فيما بينها طولاً وقصراً يؤكدّ أن المؤثر في نظمها شيءٌ مختلفٌ عن ذلك الذي يؤثر في تنظيم الكتابة غير الشعرية . وهذا التنظيم يشدُّنا ، في واقع الأمر ، نحو اتجاهين ، أحدهما: (شاقولي) أي : رأسي ، والآخر : أفقي . وهذا ، أيضاً ، فيه ما فيه من الاختلاف عن الكتابة غير الشعرية .

يضاف إلى ذلك أنّ التراكيب التي تستعمل في صياغة الشعر تختلف عن تلك التي تستخدم في صياغة الكتابات الأخرى ، باستخدام خاصٍّ للعلامات اللغوية لانتاج الدلالة الأدبية . فالشاعر يستخدم ألفاظه ، وتراكيبه بما يتفق مع القافية ، والوزن ، مثلاً ، أو بما يتفق مع امتداد البيت، طوله أو قصره ، أو بما يكفل له الانسجام في بناء القصيدة [١٩] . مثال ذلك أحد الأبيات في قصيدة تينسون Tennyson ينتهي بكلمة "عميق" deep ، وهذه الكلمة استخدمت نعتاً ، لكن المنعوت بها لم يذكر ، مما يجعل القارئ يتوقع أن يرد ذكر المنعوت في البيت التالي مباشرة ، فيتوقع – مثلاً – كلمة "بحر" أو أيّ شيء آخر يوصف بالعمق ، ولكن القارئ يفاجأ بالبيت التالي ، فإذا هو :

Moons round with many voices

ومثل هذا يتجاوز ، بل يخالف ، كل توقّع للقارئ ، ويحدث لديه أثراً يشبه الصدمة ، والطبيعي أن يلجأ القارئ – في مثل هذه الحال – إلى التعامل مع النص بالاعتماد على التفسير ، أو التأويل . وبعبارة أخرى ،

فإن القراءة تختلف ، إذ تتحول إلى عملية تأويل ، في حين أنها ، في النصوص الأخرى ، قراءةٌ وحسب [٢١] .

قواعد النص :

أثارت هذه الأسئلة التي طرحت حول ترتيب اجزاء العمل الأدبي ، وترابطها بعلاقات معينة ثمّ تحديدها على أكثر من وجه لدى غير دارس ، الرغبة في إيجاد مجموعة من القواعد النحوية التي تنظم بناء النص ، وأدى ما تراكم من ملاحظ - لدى غير واحدٍ من الباحثين - إلى تحديد الهدف من هذا النظر النحوي . فنرى رقية حسن - مثلاً - تسمى عملها " قواعد التماسك النحوية في الانجليزية المكتوبة والمنطوقة " (١٩٦٨) وهي بخلاف السابقين تتوغّل في نسيج المادة للكشف عن الاتساق الداخلي للنصوص . والمعروف أن " رقية حسن " تسمي كل قطعة من اللغة ، مكتوبة كانت أم محكية ، نصّاً ، بشرط أن يكون لها طولٌ معيّن ، وتؤلف وحدةً متكاملة . فثمة بعدٌ شاسع بين النص ، وأي مجموعة غير مترابطة من الجمل [٢١] .

فعلينا - أولاً - أن ننظر في تلك المجموعة من الجمل ، وأن نحللها ، سعياً لاكتشاف ما بينها من التضامّ ، والتماسك ، فإن لم نجد ما يوضح ذلك فهي ليست نصّاً ، حتى ولو كانت مأخوذة من كتابٍ يعلّم قواعد اللغة . فهي جمَلٌ صحيحة نحوياً ، ولكنها لا تتعلق بعضها ببعض [٢٢] .

وبهذا تكون " رقية حسن " قد سبقت فان ديك Dijk صاحب كتاب : " بعض الجوانب من قواعد النصّ " (١٩٧٢) ، إلى تقرير حقيقة الارتباط بين الجمل المؤلفة للنص والسياق . فهو - أي السياق - هو الذي يدلنا على أن هذه المجموعة من الجمل ينضمُّ بعضها إلى بعض للدلالة على شيء . وأما قواعد النحو التي تشير إليها ، وتنبِّه على دورها في إيجاد الائتلاف ، والتناسق ، بين أجزاء هذه الوحدة ، أو تلك ، فهي التي تؤدي إلى ما تسميه " التماسك " Cohesion [٢٣] .

والسياق نوعان : لغوي (مقالي) وحالي (مقامي) وكلاهما يؤدي

في نظرها إلى تماسك عناصر النص ، فمستهلك النص المنطوق ، أو المكتوب، يعتمد على تفاعله مع الكلام في إدراك الروابط ، وعلاقات التضام بين أجزائه ، وهذا التفاعُل يقود إلى ملء الفجوات التي تتخلّل أجزاءَ النص ، وتهيء له حضورةُ الكلي . وهذا ، بطبيعة الحال ، شيءٌ يتجاوز السلوك اللغوي (٢٤) .

ومن العناصر اللغوية التي يتشكل منها التماسك النّصي ما يعرف "بالإحالة " التي تنشأ من استخدام الضمائر . وهي إمّا أن تكون إحالةً قبليّة أو " تبعيّة " ومثالها ، الجملتان التاليتان :

– اغسل ، وانتزع نوى ست تفاحات . ضعها في طبق مقاوم للنار .

فالضمير في " ضَعْها " هو الرابط الذي يضم الجملة الثانية إلى الأولى في وحدة نصيّة تفيد العلم بطلب معيَّن . وإذا وضع المتكلّم كلمة "تفاحات" مرة ثانية ، بدلاً من الضمير ، فإن الرابط هنا ، هو : تكرار كلمة " التفاحات " بدلاً من الضمير (٢٥) . وقد أوحى هذا " لرقية حسن " أن تقسم الروابط إلى :

١. نحوية Grammatical
٢. معجمية Lexical
٣. صوتية Phonological

فتكرار كلمة معينة ، أو استخدام مرادف معين ، ينشأ عنه تماسك إما معجمي ، أو صوتي . والوزن Metre والقافية ، وغيرهما من مظاهر التماثل الصوتي في الشعر ، تعمل على تحقيق التماسك النصيّ . وهذا أيضاً ينسحب على المحادثات اليومية ، بما فيها من أساليب التنغيم Intonation التي تفرغ " الخطاب " في شكل متناسق (٢٦) .

بَيْدَ أن المؤلفة تقتصر في مشروعها التحليلي هذا على تناول النوع الأول من الروابط ،بحكم العنوان الذي يحمله الكتاب . وهو " التماسك النحوي " Grammatical Cohesion . فالتماسك النحوي لا يقتصر على الإحالة بواسطة الضمائر ، وإنما تنشأ الإحالة من استخدام أدوات

أخرى ، مثل أداة التعريف ، فإذا قرأنا الحوار التالي :

- Don't go now, the train is comming

لاحظنا أن المتكلّم استخدم أداة التعريف the للإحالة إلى قطار معين، كان قد سلف الحديث عنه . واستخدام النعوت المقارنة في بعض الأحيان بشير إلى ضربٍ من الإحالة المرجعية ، فإذا قرأنا الحوار التالي :

- I think we need a different three people

لاحظنا أن الجملة تحيلنا إلى ثلاثة أشخاص آخرين كان قد تمّ الحديث عنهم . وقد جاءت الإحالة ، هنا ، من كلمة مختلفين different . ويتّضِحُ الأمر ، وضوحاً أكبر ، إذا قارنا الجملة السابقة بجملة أخرى صيغت على النحو التالي :

- I think we need a three different people

فهذه الجلمة لا تحيلنا على كلام سابق ، إذ المطلوب – هنا – ثلاثة أشخاص ، يختلف كلٌّ منهم عن الآخر (٢٧) . والإحالة في نظرها قد تكون إلى شيء سبق الكلام عليه في النص ، كما هو الشأن في الأمثلة السوابق ، وقد تكون الإحالة إلى شيء كامن في السياق " المقامي " (٢٨) .

فسياق النص ، نفسه ، ينطوي على كلمات ، وإشارات ، تتخلّل نسيجه اللغوي ، وظيفتها أن تجعل المتلقي على صلة دائمة بموضوع الحديث، وظروفه ،وملابساته " الحالية " وهذا شيء موجود في معظم اللغات ، وهو ما يعرف بالسّياق المرجعي.

وتشير المؤلفة إلى أسماء الإشارة ، التي لا تقلُّ أثراً في الإحالة عن أثر "ألـ" التعريف . فمثلما تقوم أداة التعريف بربط جملتين ، استناداً إلى السياق(٢٩) ، تقوم أسماء الإشارة بهذه الوظيفة ، بطرق شديدة الاختلاف، والتباين. فاستعمال this (هذا) و that (ذلك) يُساعد القارئ كثيراً في إدراك الصلة بين المشار إليه بالجملة ، وما كان قد سلف الحديث عنه في جمل سوابق (٣٠) . ومن العلاقات البارزة في تضاعيف النص ، و أثنائه ، علاقات الحذف ، و الربط بواسطة العطف ، أو ما يسميه البلاغيون :

"الوَصْلَ " Conjunction و الاستبدال أي حلول شئ مكان آخر .
والفرقُ بين الاستبدال ، و الإحالة ، أن الثاني يحيل على شيء غير لغوي في أوَيْقات معينة ، في حين أن الاستبدال يكون بوضع لفظ مكان لفظ آخر ، لزيادة الصلة بين هذا اللفظ و ذلك الذي يجاوره (٣١) ، أو ذلك اللفظ الذي يدلُّ على الشيء الذي تقدم ذكره .

فإذا نظرنا في الحوار التالي :

- أعرني قلمك .
- تستطيع أن تأخذَ ذلك .

فاسم الإشارة " ذلك " في الجملة الثانية قام مقام كلمة " قلم " في الجملة الأولى ، و زاد من تعلقِ الجملة الثانية بها . وفي الحوار التالي يستعمل الكاتب كلمة " يفعل" بدلاً من يغنّي ، لتقوية الارتباط بين الجملتين ، وزيادته :

- أهي أيضاً تُغَنّي ؟ .
- في الحقيقة ، كلاهما " يفعل " (٣٢) .

وهذا الاستبدال يتجاوز اللفظ إلى القاعدة النحوية ، فمن السائغ أن يلجأ الكاتب إلى وضع قاعدةٍ نحويةٍ عوضاً عن قاعدة أخرى . و هذا يكثر في الجمل التي يعرض لها شيء من التقديم ، والتأخير ، أو الحذف ، أو التكرار (٣٣) . و لتقريب هذه الفكرة نأخذ من العربية المثال التالي : ﴿ وقيل اضرب بعصاك الحجرَ فانفجرت منه اثنتا عشرة عيناً ﴾ (٣٤) . فتقدير هذه الآية، هو : فضرَبَ الحجرَ بعصاه فانفجرت ... الخ . وبذلك فان جملة جواب الطلب التي يقتضي العرف أن تذكر حذفت ووضعت بدلاً منها جملة أخرى، ترتبط بالجملة المحذوفة بعلاقة سببية كان قد أشير إليها في السابق .

فان ديك و تنظيم النص :-

ويبدو أن هذه النظرة إلى النسيج الداخلي المتشابك للنص ، من المنظور النحوي ، وجدت صداها لدى عالم اللسان الهولندي فان ديك

Van Dijk الذي اعترض على النحـو التقليـدي في كتابـه " جوانـب مـن علم نحو النص " Some Aspects of Text Grammar (١٩٧٢) من حيث أنه لا يلبي المطالب التي تقتضيها دراسة النص الأدبي ، والشـعري. و دعا إلى اتباع طرق جديدة في تحليـل المسـتويات الصوتيـة ، و التركيبيـة ، والدلاليّـة ، للنـص ، مـع الوقـوف علـى مـا يعتريـه – أحيانـاً – مـن إضافـة addition أو حـذف deletion أو اسـتبدال Permutation . وبهـذا يكون فان ديك قد خرج بالنحو من الانكفاء على دراسة البنيـة الصغـرى ، ممثلة بالجملة ، إلى العناية ببنية أكبر ، مكونة من جملـة متصلـة طويلـة تؤلـف وحدة معنوية هي " النص " [٣٥] . و أفاد ديك من جلّ الملاحظات السريعة، والآراء المتفرقة التي لم توضع في نسق منهجي يحـدد لنـا طبيعـة الـدور الـذي يقوم به النحو في هذا النوع من الدرس النقدي ، في كتابه الثـاني ، " النـص والسياق " (١٩٧٧) . Text and Context الـذي أوضـح فيـه مقـاصد اللسانيات بصفة عامة ، فهي لا تتعدى أن تتـأمل النظـام اللغـوي الطبيعـي ، وتطور اللغة ، والظروف التاريخيـة الـتي تؤثـر في هـذا التطـور . وتـأمل بنيـة اللغة، ووظيفتها الاجتماعية ، والقواعد المتحكمـة بتلـك الوظـائف ، سـواءٌ فيما يتصل باستخدام الألفاظ ، أو غيرها من عناصر اللغة ، التي تشجع على قيام التواصل بين الناس . وعِلْمُ النحو هو الذي يضع مثل هذه القواعد الـتي تصف الطرائق المتبعة في صياغة التراكيب ، وإعادة بنائهـا ، بمقتضـى الدافـع الكامن في نَفْس مستعملها على حدة ، مـع وجـود قواعـد عامـة تنظّـم هـذه الأبنية تنظيماً جيِّداً .

وبناءً عليه ، فإن علْم اللغة ، يقوم – في الواقع – بتفكيك بنية اللغـة، ليصف مكوناتها المجرّدة ، ونظام " الحكي " الذي يمتثل له مستعملوها بصفـة عامة . ولهذا تشيع في هذا الحقل كلمات ، مثل : الفونولوجي ، والصـرفي ، والتركيبي . وقد وقف النحو عنـد الجملـة ، أو " البنيـة الصغـرى " لدراسـة قواعد تركيبها ، وصلة هذه البنية بالبنية الدلالية ، ولم يتوقف – أي النحو – أمام المقال ، أو النص ، ليدرسه بصفة شاملة [٣٦].

وعلى هذا فان " النحو " الذي يصف لنا " الجملة " وصفاً دقيقاً يقف عاجزاً أمام السؤال المتعلق بصلة " الجملة " بالتي تليها . وقد لاحظ فان ديك Dijk أن الجملة تركيبٌ شديدُ التعقيد ؛ فهو يستمد حضوره من وجوده إلى جانب جمل ، و تراكيب أخرى . و لهذا ، فإن وصف " الكلام " بالوقوف عند " الجملة " وحدها ، وصفٌ غيرُ كافٍ ، و لا بدَّ من الانتقال إلى وحدة أكبر هي " النص " [٣٧] . لنأخذ الجملة التالية " الطاولة تضحك " فهذه الجملة لو وردت وحدها ، معزولة عن أي سياق ، لما كان لها أيّ معنىً، و سيرفضها السامع فوراً ، مع أنها من الناحية النحوية مقبولة . وسبب رفضنا لها لا يأتي من عناصرها المجردة ، كالكلمة ، أو المورفيم ، والفونيم ، و إنما ينبع الرفضُ من كوننا نعرْض هذه الجملة على مجموعةٍ من المعطيات المنطقية التي تجعل من هذا التركيب تركيباً مرفوضاً من حيث المعنى، مع أنه مقبول من حيث النحو، ولكن ، لو كنا نجلس في " مقصف"، وكان الجالسون حول الطاولة يضحكون في صَخَبٍ ، ثم قلنا هذه الجملة ، مشيرين إلى الطاولة ، لكان المعنى مفهوماً جداً ، ومقبولاً. وهذا –بالطبع– يتأتى لنا مع أنّ التركيب النحوي للجملة لم يتغير في قليل أو كثير ، وبناءً عليه ، فإن المقام Condition يجعل من التركيب ، غير ذي المعنى ، تركيباً ذا معنى [٣٨] .

يستنتج فان ديك – تأسيساً على ذلك – أن اللُّغويين الوصفيين فاتهم أن يتأملوا الدَّور الذي تنهض به البنية الكبرى Macro - Structure في إثراء الدّرْس اللغوي ، واغنائه ، مع أنّ الدور الذي تقوم به هذه " البنية " في توضيح دلالات " الأبنية الصُّغرى "، و دلالات النصوص ، أكبر بكثير مما تقوم به " البنية الصغرى " أي : الجملة ، مُنْفَردة. ومن هنا فإن على علم النحو أنْ يسعى إلى وَضْع الضَّوابط التي تحدد العلاقات المتشابكة بين عناصر " البنية الكبرى " ، التي تؤدي –فعلاً– إلى إنتاج الدلالة التعبيرية للتراكيب [٣٩] .

ولا يخلو النحو التقليدي من ضوابط يمكنها أن توضِّح لنا ترابط

الجمل ، بعضها ببعض ، ومن ذلك العطف الذي يجمع عدداً من الجمل في نسق متزامن ، وكذلك الفَصْل Contrast و إيجاز شئ كان قد سبق ذكره Concession . والظرفية Condition والسَّببيّة ، أو التعليل Cousality . والخاتميّة Finality . والحالية التي تعني : وَصْل مجموعة من الجمل تتعلق بحالٍ واحدة .

التماسك النحوي للنصوص :

ويقسم فان ديك هذه الروابط في مجموعتين ، إحداهما مجموعة الروابط المنطقية Logical Connectives وبعضها طبيعي ينبع من طبيعة التركيب اللغوي Natural Connectives . والاختلاف بين النوعين لايتعدى كون الأول منهما نابعاً من تنضيد الجمل ، وترتيبها على وفق المعنى ، وتسلسله ، ومطابقته للربط ، وانسجامه مع مقاصد الكاتب (٤٠) .

وهذا لا يعني أن تماسك النص ، وتعالق الجمل لا يقومان إلا على الترابط ، فقد يقوم تماسك النص على ما يعرف بالفصل Disjunction مثلما يقوم على الوصل أو العطف Conjunction ففي قول القائل مثلاً : تستطيع أن تشرب عصير البرتقال ، أو البيرة ، نعني أن الأمرين لا يمكن أن يحدثا معاً ، مثلما يُفيد العطف ، في العادة . ولكن الوصل بين الجملتين قائم من كون الجملة تعني أن المخاطب لا بد فاعلٌ لفعل معين ، هو : الشرب.وكذلك قولنا : يتحتم على جون أن يفتح مذياعه ، أو أن يستخدم جهاز التسجيل ، فالفصل واضحٌ ، إلا أن الجملتين مترابطتان من حيث أنهما تفيدان ضرورة أن يكون جون مستمعاً للموسيقى ، أما إذا قيل : جون يبقي مذياعه عاملاً أو يحتسي البيرة ، فان الفصل في هذه الحال لا يؤدي إلى الربط ، لأن موضوع المحادثة في الجملة لا يدل على وحدة السياق (٤٢) .

ويضع فان ديك مجموعة من المصطلحات التي نستطيع بواسطتها أن

نصف التنظيم الداخلي للنص . من ذلك العطف – الذي سبق ذكره– فهو في رأيه من الأدوات التي يلجأ إليها مستعملو اللغة لتقوية العلاقات بين الجمل المكونة للنص .وفي مقدمة أدوات العطف المستعملة الواو and وهذه (الواو) تمثل – في الواقع – سلسة من الروابط الأخرى الكامنة فيها كموناً ، وتكشف عن العلاقات المنطقية بين أجزاء الجملة الطويلة . ومن هذه العلاقات المكانية ، والسببية ، والحالية ، والزمنية . ويستطيع الدارس أن يستعرض مجموعة من النصوص التي استعملت فيها الواو (and) استعمالاً متنوعاً بملاحظة الدلالات الخاصة المختلفة التي عبرت عنها من جملة إلى أخرى [٤٣] . وهذه المعاني التي تؤديها أداة العطف لا تنبع من واقعها الصوتي أو الكتابي المجرد و إنما من موقعها في النص [٤٤] .

ويتطرق فان ديك إلى الروابط الشرطية Conditional فيتناول في ضوء ذلك عدداً من الروابط التي تنظم عدداً من الجمل على أساس "حالي". وهذه الروابط كثيرة في اللغات، ومتنوعة، وهي في الانجليزية كثيرة أيضاً. ومنها: therfore و so و since و while و as وغيرها ... وفي العربية كثيرة ، منها : إذا ، ومتى ، وحيثما ، . ويكمن الأساس الترابطي في استخدام مثل هذه الأنماط في الوصل بين جملتين تعبران عن شيئين أو عملين يتمان في الحال نفسه ، أو في الظرف ذاته ، بالمعنى الحرفي للكلمة [٤٥] . ومثال ذلك أن الربط في الجملة التالية :

Because it didn’t rain this summer , the soil has dreied out

يتعدى العلاقة السببية بين الأمرين إلى التعبير عن وقوعهما في الوقت نفسه . وهذا ما يلاحظ فيما لو صيغت الجملة صياغة أخرى :

because it didn’t rain this summer the soil has dreied out. [٤٦]

وهذا يعني أن العلاقة السببية وحدها غير كافية للربط بين مجموعة من الجمل ما لم تندرج في سياق ، فاذا قيل مثلاً أن جورج خريج ، ولذلك

يشتري أشرطة كثيرة . فان الترابط غير قائم في الجملة مع وجود الرابط وهو " لذلك " لكون الجملتين تعبر كل منهما عن حالة لا علاقة لها بالأخرى. وهذا المثال لا فرق بينه وبين القول : جورج خريج ولهذا أمستردام عاصمة هولندا . فالترابط - إذن - بين الجمل التي تكون النص لا ينبع من الأدوات النحوية ، و إنما لا بد من أن تدور هذه الجملة في فضاء معنوي مشترك هو الذي نسميه سياق النص (٤٧) .

وعلاوة على العطف و الترابط الشرطي يتحدث فان ديك عن الاقتران Coherence ودوره في تنظيم النص . و إيجاد التماسك والانسجام بين أجزائه ، و الوحدة في أثنائه المتعددة . و لتوضيح ذلك يورد النص التالي من إحدى القصص :

" في صباح اليوم التالي وصلت كلارا رسل إلى مكتبها . إنها تشعر بالإرهاق ، والتعب . اتجهت فوراً إلى الغرفة ، تناولت قبعتها ، لامست وجنتيها ومسحتهما ببعض المساحيق ، جلست في كرسي المكتب . مغلفات بريدها متناثرة بغير انتظام فوق المكتب . نشافة الحبر متألقة كقطعة من الثلج، والمحبرة مملوءة، ولكن الرغبة بالعمل لديها تكاد تكون مفقودة ".

فمثل هذا النص يبرز الاقتران فيه من أمرين ، أولهما : أن القطعة تدور حول كلارا رسل ، فهي محور الجمل المتتابعة ، ويتضح هذا من استخدام الضمائر ، والأدوات ، ولاسيما ضمائر الملكية her room و her hat و her face و her desk و her inkwell .... الخ.
والأمر الثاني : هو العلاقة الجزئية بين الأماكن ، فالغرفة جزء من المكتب ، والكرسي جزء من الغرفة ، والمغلفات ، والمحبرة ، والنشافة ، أجزاء من عدة العمل وأدواته (٤٨) .

وإذا كان الباحث قد أشار إلى دور المقام في دمج الجمل ، وتنضيدها في نسق مترابط فإنه يضيف إلى هذا شيئاً آخر هو الذي يسميه بالمقام الافتراضي . وهو يشبه الربط بأسلوب الشرط في اللغة العربية . وهذا غالباً ما يعتمد على استخدام then و if كأن تقول :

If it does not rain this summer, the soile well dry out :

فالربط تم بين حدثين يقعان في وقت واحد ، ولكنهما في الحقيقة لا يقعان . وهذا نظير قول الشاعر في العربية :

إذا غضبتْ عليك بنو تميمٍ
حسبت الناس كلّهم غضابا

فبنو تميم في الواقع لم يغضبوا ، ولا حسب المخاطبُ الناس كلهم غضاباً . فافترض حدوث الثاني بافتراض حدوث الأول ، وهذا أيضاً نظير قول الشعر .

إذا نَزَلَ السماءُ بأرضِ قوْمٍ
رعيناهُ ، و لو كانوا غضابا

والذي يسبغ على الجملتين التوافق ، والترابط ، هو الافتراض الذي يفهم من الشرط إذا و الجواب (حسبت) و (رعينا) مع مراعاة أن الشرط هنا يحيل الفعلين الماضيين إلى فعلين مستقبلين في المعنى .

ومن مظاهر الربط بين الجمل ما يعرف بالمقابلة . والمقابلة هي الربط بين أمرين لا يتوقف وقوع أحدهما على الآخر . وبذلك يكون التغاير هو الطابع الذي يتجلى في القول المؤلف من جمل تنتظمها أدوات مثل but و although و yet و neverthess و غيرها ...

وهي تشبه في العربية تعبيرات مثل : على الرغم من ، ومع ذلك ، ورغم ذلك ، على ان استعمال هذه الروابط لا يعني ، حتماً ، وجود مغايرة ما بين الجملتين . فقد تكون احداهما قريبة منطقياً من الأخرى ، كالقول : ذهبت إلى الصيد ، ومع ذلك لم اصطد شيئاً . اما النوع الثاني فقد تخالف فيه الجملة الثانية توقع القارئ ، كالقول : جئنا في وقت متأخر ومع ذلك لم يفتنا القطار . فالخبر الذي عبرت عنه الجملة الثانية يخالف ما هو متوقع من الجملة الأولى (٥٠) .

وهذه الانساق من الروابط ، في الواقع ، لا تستطيع ان تجيب عن جل الأسئلة التي تتعلق بترابط الجمل المتلاحقة في مقال Discourse فلا

بد أن ندرس وجوه الاقتران التي تنشأ بين هاتيك الجمل لتكون مقالاً موحداً . وبهذا الشأن يرى فان ديك في الاقتران علاقة أساسية تضع سلاسل الجمل المترابطة – أصلاً – بعلائق منطقية ، و نحوية ، في نسق يجعل منها كلاً متماسكاً (٥١) . و الذي لا شك فيه ، و لا ريب ، ان المقال ، كلّما طال ، زاد عدد الجمل فيه . وكل جملة تضاف ينبغي ان تعمق صلة الشيء اللاحق بالشيء السابق ، سواءٌ من حيث الموضوع ، او من حيث توقع المستقبل الذي يستعمل النص (٥٢) . و يتحتم أن يتضح هذا في المقال، سواء تناول هذا المقال موضوعاً اتفاقياً تنسجم أفكاره بعضها مع بعض ، أو مجموعة قضايا خلافية يسودها التناقض . فالأمر المهم – هنا – أن يبدو المقال متماسكاً ، يقترن بعضه ببعض ، بصرف النظر عن مدى الانسجام بين أجزاء المحتوى (٥٣) . و الاقتران لا ينبع من محتوى النص ، حسب ، وإنما ينبع أيضاً من العلاقة التي ينشئها مستعمل المقال – المتلقي – بين سلاسل الجمل ، فيؤدي ذلك إلى النظر فيما سماه ديك Dijk البنية الكبرى Macro - Structure تمييزاً لها عن البنية الصغرى ، وهي الجملة. مؤكداً في الوقت نفسه ، على الطابع المزدوج للاقتران ، وهو طابع شكلي ، و دلالي (٥٤) .

وتوضيحاً لهذا الجانب يستعرض فان ديك Dijk أمثلة من بعض القصص ، فيرى في المثال الأول منها أن المدينة التي تتحدث عنها الجمل أشاعت فيها نوعاً من التماسك ، و أما المثال الثاني ، فقد قامت الشخصية بدور مماثل في إشاعة ألاتساق و الترابط . و بناء عليه ، فان أي مجموعة من الجمل لا تدور حَوْل موضوع معين يصعب أن يتعلق بعضها ببعض ، فلو قرأنا قصة تقول : " جون كان قد ولد في مانشستر ، ونحن الآن ذاهبون إلى الشاطئ " فان مثل هذه المجموعة من الجمل لا تؤلف بنية كبرى ، لأنها ، ببساطة ، تتحدث عن موضوعين ، لا عن موضوع واحد ، خلافاً لقولنا : جون ولد في مانشستر ، وقد تعلم في مدرستها الابتدائية " (٥٥) . و البنية الكبرى سواء أكانت في أول النص ، أو في آخره ، أو في أي موضع منه ،

تخضع لقواعد متجانسة . وهذه القواعد هي التي تساعد على بناء هذه الوحدة ، وإشاعة روح الاتساق فيما بين الجمل المؤلفة لها . فمن الشذوذ الذي يفسد هذه الابنية أن تبدأ ، مثلاً ، بمجموعة من الجمل الفعلية التي تشير إلى الماضي ، ثم ينتقل المتكلم ، أو الكاتب ، فجأة إلى تركيب اسمي ، فمثل هذه الكتابة ، أو المحادثة ، لا يتقبلها السامع ، أو القارئ (٥٦) .

والأدوات النحوية التي تستخدم في كتابة هذه البنية كثيرة ، وبها يستطيع الكاتب الانتقال من بنية كبرى إلى بنية كبرى ثانية . وترابط مثل هاتيك الأبنية الكبيرة باستخدام تعبيرات ، ولكن ... ومن أجل ذلك ، وبناءً على ذلك ... الخ . يجعل المقال ، أو النص كله ، شديد الاتساق ، أو الانسجام ، والترابط ، يضاف إلى ذلك عنصر الاحالة Reference بواسطة استعمال الضمائر (٥٧) .

ونظراً لأهمية " البنية الكبرى " من حيث هي فكرة أطلقها فان ديك، مقابل فكرة " الجملة " المتداولة في علم اللغة فإن الأمر محتاج إلى توضيح يتضمن تحديد ملامح هذه البنية ليسهل التعرف عليها في أثناء قراءتنا للنصوص .

فالبنية الكبرى لا بد أن تكون الجمل المؤلفة لها متحدة في الزمن ، والصيغ الفعلية . وفي المادة المكتوبة توجد في العادة ، علامات غرافيكية Graphical تميز البنية الكبرى بفقرة خاصة تبدأ بسطر جديد ، وتنتهي بموقف معين . وفي الحديث المنطوق ، تبدأ البنية الكبرى – في العادة – بعد وقفة كافية تشعر المستمع بأن موضوع الحديث قد تغيّر . ويستخدم المتكلم بعض الظواهر الفونولوجية Phonological كالتنغيم ، الذي يشعر السامع بانتقال المتكلم من موضوع إلى آخر . وقد يلجأ إلى استخدام كلمات معينة ، مثل : والآن Now وحسناً Well وغيرها لإعلام المتلقي ببدء الفقرة الجديدة (٥٨) .

استخلاص :

مما سبق يتضح للباحث أن الاجابة عن أسئلة النص ظلت موضع اهتمام من لدن أطراف عدة : البلاغة أولاً ، ثم الانثروبولوجيا ، وعلم الاجتماع وفقه اللغة ، و أخيراً علم اللسان . وقد أظهر البحث في العلاقات الداخلية المتشابكة للنص الحاجة الماسة إلى تناول اللغة المكتوبة عامة ، والأدبية خاصة ، تناولاً ألسنياً مما أدى إلى وجود مصطلح جديد هو علم اللغة الأدبي ، الذي أوضح من خلال التطبيق إخفاق علم اللغة النظري، و النحوي التقليدي ، في الكشف عن خصوصية الأثر ، وتفاعله الداخلي، وما يخبئه مظهر النص المطبوع من علاقات دفينة يتوصل إليها عن طريق التأويل أو التفسير .وأطردت المحاولات الرامية لوضع منهاج علمي يحدّد العلاقات النحوية في النص ، ويدرس الترتيب ، والتنظيم الداخلي مع التنبيه على أهم الروابط التي تسهل على كل من المبدع والقارئ إدراك التماسك الداخلي للعمل الأدبي . وفي هذا الصدد أبرزنا مجموعة الأدوات والقواعد النحوية التي أشارت اليها رقيه حسن في كتابها " قواعد التماسك النحوية في اللغة الانجليزية المكتوبة و المنطوقة " . وفصلنا القول تفصيلاً في العلاقات الترابطية لدى فان ديك ، وبخاصة ما وصفه بتماسك البنية الكبرى ، وعلاقات التماسك بين البنية و ألأخرى ، وما يسود النص من حسن السياق الذي ينم على تفاعله الداخلي ، بحيث يساعد القارئ على ادراك الوحدة فيه .

وزيادة في الايضاح نتناول نصين شعريين تناولاً تطبيقياً هما : قصيدة محمود درويش " آن للشاعر أن يقتل نفسه " من ديوانه " هي أغنية هي أغنية " و قصيدة " أنشودة المطر " لبدر شاكر السياب ، منوهيّن بالكثير الذي قيل في دراسة هذا النص .

٢

القسم الثاني : التطبيق

تتألف قصيدة محمود درويش من سبعة مقاطع ، ويبدو كل مقطع منها منفصلاً عن المقاطع الستة الأخرى ، بيد أن محمود درويش وضع في كل مقطع منها شيئاً يجعل منه تبعاً للذي سبقه ؛ فالمقطع الأول يخبرنا عن الشاعر ، والمقطع الثاني يحمل في طياته الإجابة عن السؤال : لماذا يقتل الشاعر نفسه ؟ . وفي الثالث : يوضح أن هذا الشاعر يكتب الشعر من ثلاثين ربيعاً ناسياً الآخر (الإنسان) فيه . وفي الرابع يعدد لنا صور الشاعر – ألبومه – ليوضح لنا ما الذي عناه بنسيان الآخر . وفي المقطع الخامس يكرر عبارة : " يكتب الشعر من ثلاثين شتاءً " ، وهو – أي الشاعر – يحيا خارجه . و في السادس يوضح ما معنى أنه يعيش خارج الانسان ، خارج الشاعر . بمعنى أنه يصف اغتراب الشاعر ، وإشكاليته . وفي السابع والأخير تدور عقارب الساعى إلى الأمام ، فإذا به يكتب الشعر من ثلاثين خريفاً .

وهكذا نجد دورة النص تكتمل من خلال : ثلاثين شتاءً ، ثلاثين خريفاً ، لتعبر في نهاية القصيدة عن إحساس الشاعر بالشيخوخة قبل الأوان ولذا يحمل هذا النص عنوان : آن للشاعر أن يقتل نفسه.

في ضوء فكرة التفاعل النصي – وهو غير التفاعل الذي يحدث بين

نص و آخر أو مـا يعـرف بالتنـاص – يمكننـا أن نتنـاول قصيـدة " أنشـودة المطر" للسياب تناولاً جديداً ، نسجل فيه بادرة لعلهـا الأولى مـن نوعهـا في هذا السياق ، أعني التجرؤ على النص ، وتوجيـه الانتقـاد لـه بعـد أن كـاد القول فيه يقتصر على التقريظ والمديح .

لم يَحْظَ شاعر حديث ، أو قديم ، بمثل ما حظـي بـه السَّياب وشـعره من دراسة ، و تحليل ، و تمحيص ، حتى ان سيرته ، وشعره ، ظـلا – علـى الـدوام – موضـع اهتمـام البـاحثين المولعـين بتدويـن السـير ، واسـتقصاء المذكرات ، وتدوين المعلومات . ويكفـي أن نعلـم بـأن باحثـاً ، كـالدكتور إحسان عباس – وهـو الـذي لم يكتـب عـن شـاعر معـين مثلمـا كتـب عـن السياب ، وضع له سيرة نقدية (١٩٦٩) لا تدانيها – من حيث القيمـة – سيرة أخرى لشاعر معاصر أو قديم . والذين كتبوا سيرة السياب كثـيرون، منهـم عبـد الجبـار البصـري (١٩٦٦) ومحمـود العبطـة (١٩٦٥) ومحمـد التونجي (١٩٦٨) ونبيلـة الـرزاز (١٩٦٨) وسـيمون جـارجي (١٩٦٦) وعيسى بلاطة ،وحسن توفيق (١٩٧١).

أما شعره فقد جرى تناوله ، من زوايا عدة ، من مدخـل الأسـطورة ، مثلاً (اسعد رزوق ١٩٥٩) و من خلال التشكيل الجمالي ، وريادة الشـعر الحر (البصري ١٩٨٦) و الصائغ (١٩٧٨) أو من خلال حركة المذاهب في الشعر (محمد التونجي ١٩٦٨) وتم تناوله من زاوية الدلالـة و الـتركيب اللغوي (علي عزت :١٩٧٦) و(المطلبي : ١٩٨١) أو الحداثية والتجديد (الياس خوري : ١٩٧٩. و د . هاشم ياغي ١٩٨١) وخصصّت لدراسـة قصيدة " انشودة المطر " دراسات ، منها على سبيل المثال، وليس الحصـر : دراسـة عبـد اللطيـف شـرارة (الآداب : تمـوز ١٩٥٤) وروز غريـب (الآداب: آب ١٩٥٤) و إيليا حاوي (الآداب –٥– ١٩٦١) وحسـن صعب (الآداب : ١٩٦٥) وإحسـان عبـاس (١٩٦٩) ونـايف أبـو عبيـد (أفكار : ١٩٨١) و د .علي الشرع (أبحاث اليرموك : ١٩٨٥) وحسـين عبد اللطيف : (آفاق : ١٩٩٢).

يُضاف إلى ذلك أن معظم الذين درسوا شعر السياب تناولوا هذه القصيدة ، منهم من أكتفى بالإشارة إليها ، و الاقتباس منها ، مثلما فعلت ريتا عوض في [الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب ١٩٨٢] و علي عباس علوان في [تطور الشعر العربي الحديث في العراق ١٩٨٦] و عبد الجبار عباس في [السياب ، ١٩٧٢] و جبرا ابراهيم في [النار و الجوهر: ١٩٨٩] و د . سمير قطامي في [دراسات : ١٩٨٢] .ومنهم من تناولها في ضوء المقارنة بين " أنشودة المطر " و قصائد أخرى تشبهها لكل من إديت سيتويل (نذير نبعة ١٩٨٣) أو للشاعر الأمريكي الأصل Eliot (محمد شاهين : ١٩٩٢).

وقد نظرت فيما أتيح لي أن أنظر فيه من دراسات و بحوث تناولت شعر السياب فوجدت الآراء فيه لا تعدو التأثر بالهالة الكبيرة التي ارتسمت حول هذا الشاعر الرائد ، الذي يعزى إليه الفضل في تجديد الشعر العربي بعد أن رانت عليه فترة من الجمود تتجاوز قروناً عدة .

أو أن معظم هذه الآراء تخضع لمؤثر آخر ، و هو السحر الذي تتمتع به شخصية السياب ، الذي عانى ما لم يعانه شاعر آخر ، بسبب ظروفه الشخصية ، و مرضه العضال الذي اختاره من بيننا شاباً و هو في قمة عطائه . أو أن هذه الآراء متأثرة بمواقف السياب السياسية ، و تقلّبه من اليسار الشيوعي إلى التيار القومي ، ثم إلى الانفلات من كل ارتباط سياسي... و هذا بالطبع جعل الدارسين ينقسمون إزاء شعره قسمين ، قسم يمجّده لسبب يراه الآخر مسوغاً للتقليل من شأنه ، ومن شأن شعره .

و على أي حال ، فان الذي أريد أن أنبّه عليه هنا ، هو أن الوقت قد حان لكي يُعاد النظر في شعر السياب ، بعيداً عن كل هذه المؤثرات والظروف ، و أن يُدرس شعره من زاوية النقد العلمي المنهج ، بعيداً عن أيّ تشويش تصدره الموجات الأخرى التي تبثّ على قنالات ، لا صلة لها بالنقد أو الأدب ، أو على أقل تقدير ، أن لا تكون صلتها بالأدب من النوع الذي تشوبه شائبة الحكم القبلي ، المسبق ، النابع من غير الواقع

الأدبي ، والفني .

وابتداء أقول : إن معظم الذين تحدثوا عن " أنشـودة المطـر " أشـادوا بهـا ، وعدّوهـا مـن أفضـل قصـائده ، و عدّوهـا سـبباً مـن أسـباب شـهرته الأدبية، ومجده الشعري الرّيادي ... و أنا لا أنكر أن تكـون هـذه القصيـدة من قصائده الجيدة ، مثلما لا أنكر أن تكون قصيدة " غريب على الخليج " مثلاً من خيرة أشعاره .. إلا أن الشيء الذي أودّ إثارته ههنا ، هـو : كيـف تسنّى لهؤلاء الدارسين أن يغفلوا عن أمر مهم ، و بارز في القصيـدة ، وهـو تفكك بنائها ، و انعدام التفاعل العضـوي بـين وحداتهـا الأساسـية ، ومثـل هذا الأمر كفيل بأن يلحظه كل من لديه حظ من المعرفة ببنـاء النـص ، قـلّ هذا الحـظ أو كـثر . ففـي الاسـتهلال الـذي اسـتفتح بـه الشـاعر قصيدتـه "أنشودة المطر " نجد الشاعر يتحدث عـن العينـين ، فينطلـق مـن تشـبيههما بغابـة النخيـل ، و بالشـرفتين ، و بـالكروم ، و يذكـر الضـوء الراقـص ، وصفحة الماء في النهر ، و يستمر في هـذه الصـورة متنقـلاً مـن الكـلام عـن العينين إلى الكلام عن نفسه ، مشبهاً النشـوة الـتي تحـل فيـه بنشـوة الطفـل الخائف من القمر .و لا أود أن أتساءل عن هذه الصورة ، وهل هي صـورة شعرية تتناسب مـع المقـام ، و السـيّاق ، أو لا تتناسـب ، ولكـن التسـاؤل الأجدر بالإثارة ، هو : كيف ينتقل الشاعر مـن الكـلام عـن نشـوة الطفـل الخائف إلى الكلام عن قوس قزح، و الغيوم و المطر و أخيراً انشودة المطر ؟ مما لاشك فيه أن القارئ عندما يقرأ الاستهلال التالي :

[كنشوة الطفل إذا خاف من القمر
كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر
و كركر الأطفال في عرائش الكروم .
و دغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر .]

يسأل نفسه : ما العلاقة بين ذكـر السـحاب و المطـر و الأبيـات الـتي سبقت ؟ . وقد اجتهدت كثيراً في البحث عن علاقة ما ، فـألفيت الأجوبـة التي افترضتها أجوبـة لا تقنـع أحـداً ، فمـن الواضـح أن أسـتهلال الشـاعر للقصيدة لا صلة له بتاتاً بذكر السّحاب ، و الغيوم ، و المطـر ، وأن الزعـم بأن ذكر " الشتاء " في البيت التاسع : " دفء الشـتاء فيـه " توطئـة لذكـر المطر فيما بعد إدعاء زائف ، لأن الشاعر ذكر مع الشتاء ، في البيت نفسه، فصلاً آخر وهو الخريف ، و أعقبه بكلمات أخرى مثل : " الموت، والميلاد، والظلام ، والضياء " وهي كلمات أفهم منها أنها تعبّر عن دورة الزمن .

ويقفز السؤال في وجوهنا مرة أخرى عند مستهل الوحدة الثانيـة مـن القصيدة ، وهي التي تلي اللازمة الأولى (مطر . مطر . مطر) ففيهـا يقـول الشاعر :

[تثاءب المساء ، و الغيوم ما تزال
تسحّ ما تسحّ من دموعها الثقال.
كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام]

وهذا المقطع في نظري يشبه السابق في أن الشاعر ينتقل من صورة إلى أخرى ، دون أن يبث بينهما علاقة انتظام أو تماسك . فما الصلة بين الطفل الذي تشير إليه القصيدة، وبين قوله: تسحّ ما تسحّ من دموعها الثقال " ؟ . واستخدام الشاعر لكلمة (كأنّ) التي تفيد التشبيه تقوم على الربـط بـين اللاحـق و السـابق . و هـذا غـير متحقـق في القصيـدة . والشـاعر في هـذه الوحدة يتحدث عن نفسه ، و عن ذكراه ، وقـد أشـاع في القصيـدة حسّـاً مأساوياً من خلال القـبر ، و الأم الميتـة ، والطفـل الـذي يهـذي، و الرفـاق الذين يسخرون ، و المطر الذي يتساقط فوق القبر (٥٩) .

وهذا كله يمثّل شريحة جيدة من القصيـدة ، و هـي تتمتـع بقيمـة فنيـة مستقلة عن بقية عناصر النص ، سواء ما كان منها اسـتهلالاً أو خاتمـة ، أو حتى جزءاً آخر من أجزاء النص . إن الانتقال من صورة القبر الذي يمتـص

المطر إلى :

[كأن صياداً حزيناً يجمع الشبّاك ،
و يلعن المياه و القدر
و ينثر الغناء حيث يأفل القمر .]

لا يجعل القارئ مطمئناً إلى عضوية الترابط بين هذا القسم من الوحدة الثانية والقسم السابق . ونزيد ذلك توضيحاً ، فنقول : إن بإمكان القارئ أن يحذف هذه الأبيات – أعني المتصلة بالصياد الحزين – ثم يواصل القراءة منتقلاً من كلمة " مطر " في قوله : " تسفّ من ترابها وتشرب المطر " إلى اللازمة (مطر . مطر) ولو فعل لما تغيّرت الوحدة الثانية في القصيدة ، ولما اختلفت دلالة الأبيات على الإطلاق.

ويبدو أن الوحدة الثالثة من القصيدة ، وهي التي تبدأ بقوله : "أتعلمين أيّ حزن يبعث المطر ؟ " حتى قوله " عواصف الخليج ، والرعود مُنشدين " لا تخلوٌ من هذا الأضطراب الذي حال بين الشاعر وبين أن يحقق لقصيدته ما تطمح إليه من التفاعل النّصي . فانتقاله من الكلام عن المطر إلى الحزن شيء رائع ، و لكنه توقف عن الاسترسال في هذه الصورة الشعرية الرائعة ، ليقول : (وعبر أمواج الخليج تمسح البروق) . وهذه النقلة تفتقر الى علاقة الاقتران بين المتقدم واللاحق . فإذا تساءل القارئ عن صلة الشاعر بالخليج – هنا – وجد الجواب في سيرة الشاعر ، و ربما وجده في قصيدة أخرى هي " غريب على الخليج " . إنني لا أنكر على الشاعر أن يردد في قصيدة له ما قاله في قصيدة أخرى . أو ما سيقوله في قصيدة ثانية، لم يكن قد كتبها بعد ؛ أعني أنّ من الممكن أن يفيد الشاعر من تجربة واحدة، مرّ بها ، مرتين ، في قصيدتين مختلفتين ؛ إلا أن هذا لا يعفي الشاعر من أن يجعل بناء النص بناءً متماسكاً . والحق أن هذا المقطع الذي لم يرتبط بالمقاطع السابقة ارتباطاً عضوياً يحتّمه نمو النّص ، وقواعد التضامّ فيه، تحوّل – بقدرة قادر – إلى محور للقصيدة ، بدليل أن جزءاً منه، وهو قوله:

[أصيح بالخليج : " يا خليج
يا واهب اللؤلؤ ، و المحار ، و الرّدى ،
فيرجع الصدى ،
كأنه النشيج
يا خليج
يا واهب المحار و الرّدى "].

يتكرّر في القصيدة مرّتين ، و في المرة الثانية منهما يتخذ منه الشاعر تمهيداً لقفلة الختام . و يجب أن نقول إن تنظيم النص المتكئ على ترديد لازمة معيّنة في القصيدة ، باعتبارها إشعاراً بانتهاء الوحدة الكبرى ، والانتقال منها إلى وحدة أخرى ، قد غفل عنها الشاعر . ويبدو أن للقافية أثراً في هذا ، فالوحدة الرابعة التي استهلها الشاعر بقوله :

[أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
و يخزن البروق في السّهول و الجبال].

هي وحدة منفصلة انفصالاً تاماً عمّا قبلها . ويؤكد ذلك أن الشاعر كان يتحدث في الأبيات السابقة عن الخليج، و تجربته التي استوحاها في قصيدته (غريب على الخليج) و هنا يتحدث عن العراق ، وعن مواسم المطر ، والغلال ، والجوع . مما كان يستدعي فيه أن يقفل الجزء السابق باللازمة (مطر . مطر . مطر) إذا أريد لتصميم القصيدة أن يسير في نسق، واضح ، مترابط .

ويبدو أن طول الوحدة الرابعة ، و اندماجها في الوحدة الثالثة ، سبّب إزعاجاً للشاعر فراح يكرر اللازمة فيما بعد في مسافات متقاربة جداً. وقد أثّر هذا في إيقاع القصيدة ، فجعلها تبدو في نصفها الثاني الذي يبدأ بقوله :

[وفي العراق جوع

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد] .

أكثر سرعة وتدفقاً من إيقاعها البطيء في الاستهلال والمقاطع التي تلته . ومعنى هذا أن الترتيب الداخلي الذي أراده الشاعر في أوّل القصيدة سرعان ما اتجه اتجاهاً مغايراً ، فأصبحت اللازمة تتكرر بعد خمسة أبيات ثم بعد بيتين ثم بعد خمسة ، وعلى هذا النحو أصبح وقْع اللازمة الموسيقيْ يتكرر تكراراً لافتاً الأنظار إلى قرب نهاية القصيدة . فهل جاء هذا منسجماً – بالفعل – مع بنية القصيدة ؟ . إذا قرأنا المقاطع التي تلي قوله : " ما مرّ عام و العراق ليس فيه جوع " إلى آخر القصيدة . وجدنا الشاعر يكرر فيها وحدتين تامتين ، إحداهما جعل منها قفلة النهاية ، والأخرى هي الوحدة التي سبق أن ذكر فيها جانباً من تجربته في الخليج :

[أصيح بالخليج : " يا خليج .
يا واهب اللؤلؤ و المحار و الرّدى . "]

وعلى الرغم من أن الشاعر أدْخل بعض التعديلات في نسيج هذه الصورة، كذكر المهاجرين و الأفاعى التي تشرب الرحيق، والفرات.. إلا أن الجوّ أو المناخ الشعري الذي يرتبط بهذا الجزء من القصيدة لا يختلف كثيراً عن المقطع السابق. أما الجزء الذي كرّره مرتين، وهو الذي يقول فيه:

[في كل قطرة من المطر .
حمراء أو صفراء من أجنّة الزهر
و كل دمعة من الجياع ، و العراة ،
وكل قطرة تُراق من دم العبيد
فهى ابتسام في انتظار مبسم جديد
الخ .]

فذكره لـه في المرة الأولى لا مفسّر له إطلاقـاً. لأن الوحدة التي

جاءت بعده وهي وحدة (أصيح بالخليج) افقدت ذكره له أوّل مرّة معناه، وزاد الأمر وضوحاً عندما ذكـره مـرّة ثانيـة في خاتمـة القصيـدة ، مما جعـل تكراره مرتين أمراً لا مُسوّغ له ولا مفسّـر إلا أنْ يكـون الشـاعر قـد أراد الإعلان عن محتوى القصيدة بطريقة أو بأخرى ، فلم يجدْ بدّاً مـن أن يكـرر هذا المقطع مرتين . ونستطيع أن نحذف الأبيات المكرورة في المرّة الأولى ثـم نقرأ القصيدة فلا يتغير من الأمـر شـيء . إن وجـود هـذا المقطـع في موقعـه الذي سبق الخاتمة زائد ، ولا يسهم في نموّ القصيدة أبداً.

بعد هذا التحليل الذي يُلقي الضوء على غياب التماسك المقطعي بـين وحدات القصيدة يمكننا أن نطرح سؤالاً جديداً ، وهو : ألا يمكن أن يكون التشتت والتشظي شيئاً قصـده الشـاعر وعنـاه ؟ . إن مثـل هـذا الافـتراض يمكن أن ندافع عنـه لـو لم يعمـد الشـاعر الى الكشـف عـن نوايـاه الراميـة لتقديم قصيدة تقوم على وحدة بنائية تعتمـد التنـوّع ، و التعـدد المقطعـي ، ودليلي على هذا اللجوء إلى تكرار اللازمة في آخر كل وحدة من القصيدة، فضلاً عن اللجوء إلى تكرار في التفاصيل الداخلية للمقـاطع . عـلاوة علـى أن البنية المشتّتة أو المتشظّية لم تكن من النظم البنائية التي يلجأ إليها السيّاب في شعره ، ولم تكن حتى ذلك الحين قد برزت في أشعار الحداثيين ممن أرادوا للتشـتت أن يكـون بديـلاً لوحـدة النـص ، وإذن مـا الـذي صـرف النقّـاد والدارسين عن ملاحظة هذا التفكك في بناء" أنشودة المطر"؟. من الواضـح أن الكثيرين بُهروا بما فيها من طريقة جديدة استـخدمها الشـاعر في التعبـير عن أفكاره ، وصياغة هذه الأفكار صياغة بعيدة عـن المباشـرة إلا في مقطـع أو اثنين فيها ، وهي طريقة جديدة بمقاييس ذلك الزمن الـذي كتبـت فيـه . وبهرتهم أيضاً طريقة الشاعر في تجديـد معجمـه الشـعري، وإيجـاد علاقـات دلالية جديدة بين الألفاظ تقوم علـى الإنزيـاح، والإنحـراف بدلالـة الكلمـة الواحدة من إطارها المعجمي المـألوف إلى التعبـير عـن معنـى انفعـالي وجمـالي جديد . إن رمزية (المطر) مثلاً ، وهي شيء معـروف في الآداب الغربيـة ، أخذه الشاعر من قصيدة معروفة لإديث سيتويل ، وعبارة [ويهطل المطـر]

التي تكررت في قصيدته بوصفها لازمة موسيقية ، أخذها الشاعر من تلك القصيدة ، وهذا كله طبع قصيدته بطابع تجريدي أدهش الكثيرين ممن درسوا هذا النص ، وصرفهم عن ملاحظة ما فيه من تفكك واضح في العلاقات الداخلية .

الهوامش :-

1. Beaugrand and Dresler , Introduction to Text Linguistics , London , 6ed, 1992 , P. 16.

٢. صلاح فضل : بلاغة الخطاب و علم النص ، عالم المعرفة، الكويت ، ط١، ١٩٩٢ ص ٢٥٦.

٣. السابق ، ص ٢٦٤ وانظر حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق الحبيب بلخوجة، تونس، ١٩٦٦، ص٢٩٨. وانظر الفصل الثالث من هذا الكتاب ص ٥٧.

٤. فرانسوا مورو : البلاغة ، ترجمة محمد الولي و عائشة مرير، منشورات الحوار الأكاديمي ، الرباط ، ط١(١٩٨٩) ص ص٣٤.

5. Beaugrand . Ibid , PP. 18 - 19.
6. . Ibid , P. 19
7. . Ibid , P. 20
8. . Ibid , P. 22
9. . Ibid , P. 24
10. Fabb , Nigel and others, The Linguistics of Writing, Munchester Uninversity Press, 1 st ed, 1987, P. 174.
11. . Ibid , P. 179.
12. . Ibid , P. 228
13. . Ibid , P. 227
14. . Ibid , P. 246
15. . Ibid , P. 247

16. . Ibid , P. 248
17. . Ibid , P. 245- 250
18. . Ibid , P. 244
19. . Ibid , P. 243- 244
20. . Ibid , P. 245
21. Ruqaua Hasan , Grammatical Cohesion in Spoken and Written English , London , 1st ed , 1968 , P.1
22. . Ibid , PP . 5-6.
.23 . Ibid , P.8.
24. . Ibid , PP. 9-10.
.25 . Ibid , P. 20.
26. . Ibid , P. 21.
27. . Ibid , P. 32.
28. . Ibid , P. 36.
29. . Ibid , P. 50.
30. . Ibid , P. 52.
31. . Ibid , P. 82.
32. . Ibid , P. 83.
33. . Ibid , P. 98.

٣٤. الآية رقم ٦٠ من سورة البقرة .

35. Beaugrand ,Ibid, P. 26.
36. Van Dijk . Text and Context, Longman, London, 1st ed, 1977, PP. 1-2.
37. . Ibid , P. 3.
38. . Ibid , P. 4.

39. . Ibid , P. 6-7.
40. . Ibid , P. 53 - 54 .
41. . Ibid , P. 64 .
42. . Ibid , PP. 64 - 65.
43. . Ibid , P. 58.
44. . Ibid , P. 62 - 63.
45. . Ibid , P. 67 - 69.
46. . Ibid , P. 69.
47. . Ibid , PP. 46 - 68.
48. . Ibid , PP. 98 - 99.
49. . Ibid , PP. 76 - 77.
50. . Ibid , P. 81.
51. . Ibid , PP. 43-44.
52. . Ibid , P. 94.
53. . Ibid , P. 94.
54. . Ibid , P. 95.
55. . Ibid , P. 148.
56. . Ibid , P. 150.
57. . Ibid , P. 151.
58. . Ibid , P. 152 - 153.

٥٩. يزعم الياس خوري في دراسته القصيدة أن ذكر الغيوم و المطر يستدعي ذكر الطفل الذي يهذي : دراسات في نقد الشعر ، ص ٤٩ و هذا ضرب من التعسف في الدرس النقدي لم يعرف مثيل له قط.



الخاتمــة

لاجدال في أن قارئ هذا الكتاب قد انجلت عن ذهنه ظلمة من سوء الفهم ، كانت تكتنف مصطلح ألأسلوبية عامّة ، وعلاقتها بالنقد الأدبي خاصّة . فالأسلوبية – على ما أوضحنا – في القسم الأول من الكتاب – ضَرْبُ من البلاغة المعاصرة ، التي لاتنسخ البلاغة القديمة نسخاً، ولكنها تفيد منها ، وتنتفع بها ، فيما تفيد منه ، وتنتفع به من معطيات الدّرْس اللساني الحديث .

ولقد أوضح المبحث الأول أن " الأسلوبية " ، من حيث هي زاوية من زوايا النظر في " الإعجاز القرآني " ، قديمة عند البلاغيين العرب ، معروفة ، ومشهورة ، وإن كانت قد سميت أسماء أُخَر ، وأعطيت القاباً ، فالدرس البلاغي الذي دار حَوْلَ " الاعجاز القرآني " سمّي " نظماً " وسمّي " بياناً " ويستطيع الدارس ، بتتبعه معالجتنا لنظرية " النظم " إدراك الصلة التي ننبه على وجودها بين هذه النظرية والدّرس الأسلوبي المحدث .

وهو دَرْسٌ ، إن كان يتباهى بالنظر الكلي ، الشمولي ، للنص . إلا أن هذا ليس بجديد فيه ، ولا حِكْر عليه . فمن المبحث الثالث تبين للقارئ، وبنموذج تطبيقي ، كيف أن البلاغيين المتقدمين درسوا النّص من زاوية "التفاعل النصي" ، الداخلي ، الذي يكتشف به الدارس وحدته وتشابك

أجزائه ، وما فيه من التضام والتماسك .

ولعلم اللسان الحديث جولاته التي أضافت للأسلوبية جديداً ، من حيث مضمون المصطلح ، والطرائق الإجرائية المتبعة في الدَّرْس النقدي التحليلي ، وهذا ما ألمعنا إليه في القسم الثاني .

فاللغويون الضجرون من وقوف اللسانيات أمام الجملة ، دون النص، سرعان ما أشاعوا في الأوساط نمطاً جديداً من البحث ، سمّوه " علم لغة النص " و " لسانيات النص " و " علم قواعد النص " و " نحو النص " وهذا ما سعى الكتاب لإيضاحه معتمداً المصادر الأصيلة التي تناولت هذا الموضوع . فمن توضيحات غراهام هو Hough إلى بنيوية ياكبسون Jakobson فإلى استقصاء ستانكوفتش للصلة بين " الألسنية ونقد الأدب. إلى تتبع جوناثان كيلر Culler للنظر في النصوص ، فإلى فان ديك Dijk ورقية حسن وبيوغراند ودرسلر وغيرهم ممن وقف القارئ على آرائهم واضحة ، جلية ، مستوفاة في غير بحث .

وبعد ، فإن هذا الذي ألمحتُ إليه هو ما أردت أن أنتدب نفسي له. سائلاً المولى – عز وجل – أن يكون هذا الكتاب نافعاً ، مفيداً لأبناء العربية ، الغيورين على تطويرها ، وإنمائها بالجديد النافع ، والصريح المستخلص من العلم الباهر ، والساطع .

صدر للمؤلف

١. الشعر المعاصر في الأردن، ١٩٧٥ .
٢. في الأدب والنقد، دمشق، ١٩٨٠ .
٣. من يذكر البحر (قصص) عمان، ١٩٨٢ .
٤. في القصة والرواية الفلسطينية، عمان، ١٩٨٤ .
٥. تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة، شعر، ١٩٨٤ .
٦. مقالات ضد البنيوية (ترجمة) عمان ١٩٨٦ .
٧. تجديد الشعر العربي (دراسة) ١٩٨٧ .
٨. الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، عمان ١٩٩٠ .
٩. أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث، عمان، ١٩٩١ .
١٠. فصول في الأدب الأردني ونقده، عمان، ١٩٩١ .
١١. أوراق في اللغة والنقد الأدبي ١٩٩٢ .
١٢. غبار وأقنعة لمحمود سيف الدين الايراني (تحقيق) عمان، ١٩٩٣ .
١٣. القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى ١٩٩٤ .
١٤. الرواية في الأردن في ربع قرن، عمان، ١٩٩٤.
١٥. النص الأدبي تحليله وبناؤه، عمان، ١٩٩٥ .
١٦. فخري قعوار: دراسة في فنه القصصي، عمان، ١٩٩٦ .
١٧. فخري قعوار: ثلاثون عاما من الابداع، عمان، ١٩٩٦ .
١٨. الأسلوبية ونظرية النّص، بيروت، ١٩٩٦ .